ليلى بن عائشة

التجريب
فى مسرح السيد حافظ



الكتاب : التجريب فى
مسرح السيد حافظ

الكاتب : ليلى بن عائشة

الناشر : مركز الحضارة العربية

الطبعة العربية الأولى: القاهرة ٢٠٠٥

رقم الإيداع ٢٠٠٥/٥٦٧٧
الترقيم الدولى: I.S.B.N.977-291-654-1

الغلاف :
تصميم وجرافيك : ناهد عبد الفتاح

الجمع والصف الالكترونى :
وحدة الكمبيوتر بالمركز
تنفيذ : إيمان محمد
تصحيح : عثمان العجمى

التجريب
في مسرح السيد حافظ



- مركز الحضارة العربية مؤسسة ثقافية مستقلة، تستهدف المشاركة فى استنهاض وتأكيد الانتماء والوعى القومى العربى، فى إطار المشروع الحضارى العربى المستقل.
- يتطلع مركز الحضارة العربية إلى التعاون والتبادل الثقافى والعلمى مع مختلف المؤسسات الثقافية والعلمية ومراكز البحث والدراسات، والتفاعل مع كل الرؤى والاجتهادات المختلفة
- يسعى المركز من أجل تشجيع إنتاج المفكرين والباحثين والكتاب العرب، ونشره وتوزيعه.
- يرحب المركز بأية اقتراحات أو مساهمات ايجابية تساعد على تحقيق أهدافه.
- الآراء الواردة بالإصدارات تعبر عن آراء كاتبيها. ولا تعبر بالضرورة عن آراء أو اتجاهات يتبناها مركز الحضارة العربية.

◆

رئيس المركز

على عبد الحميد

مدير المركز

محمود عبد الحميد

مركز الحضارة العربية
٤ ش العلمين - عمارات الأوقاف
ميدان الكيت كات - القاهرة
تليفاكس : 3448368 (00202)

E.mail: alhdara_alarabia@yahoo.com
alhdara_alarabia@hotmail.com

الموقع الإلكترونى *www.alhdara-alarabia.com*

شكر

أتقدم بالشكر الجزيل إلى كل من قدم لي يد العون من قريب أو بعيد بدءًا بالمشرف السابق على هذا الجهد الأستاذ الدكتور "عماد زعموش" رحمه الله؛ والمشرف الحالي الدكتور "عز الدين بوبيش"، اللذان لم يبخلا علي بالتوجيهات والمراجع. كما أشكر جزيل الشكر المدير السابق لمعهد الفنون الدرامية الأستاذ "صالح لمباركية" الذي أمدني بكم هائل من المصادر والمراجع دون أن أنسى الدكتور "مصطفى رمضاني" الذي لم يتأخر في مساعدتي وإمدادي بكل ما يتعلق بهذا البحث. كما أشيد بمساعدة الكاتب "السيد حافظ" لي بكل ما أحتاج إليه رغم التقصير الذي صدر مني.

تحية خالصة إلى كل هؤلاء وغيرهم

مع جزيل الشكر وعظيم الامتنان



مقدمة

إن المسرح هو المرآة التي تعكس بطريقة فنية ونقدية في الوقت نفسه ظاهرة أو حدثًا مهمًا في حياتنا اليومية، ومن المؤكد أن المسرح يمنح الإنسان القناعة بالبقاء والوجود والتجدد والتطور وذلك عن طريق التجريب الذي سيظل سمة لصيقة بالفن عمومًا وبالمسرح على وجه الخصوص، وبه تتناغم العلاقة بين الاثنين، وبين الفن والحياة بل إن التجريب هو وعي بضرورة التطور في المسرح وفهم سير الحياة وحركتها في إطار الفن، وهو بالمقابل رؤية مستقبلية وتجليات مسرحية نحو التجدد والرقي، في سياق التغير الاجتماعي والفعل الحضاري، يتجاوز التقليدي وعدم الاستغناء عنه في ذات الوقت، والتطلع إلى التجدد وذلك بالتسلح بالجمال والفكر والفن. ثم إن عملية الخلق الدرامي والإبداع المسرحي صورة حية لإثراء الحياة، ولا شك أن كاتبًا يعي جيدًا معنى المسرح في ظل التجريب سيثري الإبداع المسرحي بكتابات رائدة. وذلك هو دأب "السيد حافظ" أثناء رحلته في عالم الكتابة المسرحية.

عندما توجهت إلى إعداد بحث في مجال المسرح، كان هناك ما يشدني إلى هذا الفن الرائع الذي يستهويني منذ أمد بعيد بكل ما

تحمله هذه الكلمة من معاني، بل إنه رفيق دربي المتخفي بين خفايا الوعي، ولم أستطع ترجمة هذا الحنين إلا عبر هذا البحث. فبيني وبين المسرح قصة حب طويلة، كرستها الموهبة التي أظهرتها في مجال التمثيل في المسرح المدرسي، وعززت أواصرها تلك الأنشطة والمسرحيات الارتجالية والتلقائية التي كنا نقدمها في الصف الثانوي في نهاية كل فصل دراسي، إذ كانت لي ولزميلاتي بالثانوية الخاصة بالفتيات تجارب غضة، قد نكون من خلالها جسدنا المسرح التجريبي إلى حد ما بارتجالنا وتلقائيتنا واعتمادنا على الفعل الجمعي والجانب المعملي – إن لم أبالغ – ولكن في حدود ضيقة، ذلك لأننا كنا جسدًا واحدًا، فلا كاتب للنص الذي نمثله ولا مخرج له، بل كنا نجتمع سويًا ونسهم في طرح الأفكار التي نود إيصالها إلى المتفرجين، والتي لا تتعدى ما يمسُّ حياتنا الدراسية، وكانت بالمقابل متنفسًا لنا للتعبير عن معاناتنا بشكل فني دون أن نثير حفيظة الطاقم الإداري للثانوية. ونحاول بشكل أو بآخر – رغم حداثة سننا – أن نقدم عملاً ترفيهيًا هادفًا، وبعيدًا عنها لم نكن نفقه شيئًا مما يتعلق بالمذاهب المختلفة والاتجاهات المتعددة والمدارس المتنوعة في المسرح والفروق التي تفصل بينها، ما كان يهمنا آنذاك هو أن نقدم عملاً ترفيهيًا، كوميديًا في كثير من الأحيان ويعبر عن واقعنا، صحيح أن هذه الأعمال لا ترقى إلى مستوى التجارب الفعلية الحقيقية لكنها كذلك – على الأقل – بالنسبة إلينا في تلك المرحلة.

لقد كنت ولا أزال أحب فن المسرح، وأنجذب كثيرًا إلى العروض المسرحية التي تُقَدَّم على الخشبة، وأحاول في كل مرة أن أفك رموز أحداثها وأسعى جاهدة إلى اكتشاف أبعادها الحقيقية أُفلح أحيانًا وأخفق أخرى، ولم يكن يهمني من المسرح سوى المسرح في حد ذاته. وكم يروقني أن أرى مسرحًا متميزًا يستحوذ على اهتمامي

وتفكيري ويقودني صوب التلقي الجيد لجماليات هذا العرض أو ذاك، وهذا النص المسرحي أو ذاك. ومن هنا كان اختياري لمسرح "السيد حافظ" موضوعًا لهذا البحث لأنه يشكل – حسب النقاد – ثورة في المسرح العربي، بتجارب صاحبه العديدة والمتنوعة التي يفاجئ القارئ من خلالها في كل مرة بما يثير الانتباه ويبعث على التأمل وإمعان النظر والفكر، والتدقيق في كل ما يقدمه من خلال نصوصه المسرحية، هاته النصوص آثر أن تكون سلسلة من التجارب والمغامرات التي يكتشف القارئ مع إبحاره في كل واحدة منها أنه يبحر نحو المجهول ولكن سرعان ما ينجلي الغموض وتُفك الرموز، فيستكشف أبعادها وتتجلى له ملامحها وتتضح له الأفكار والرؤى التي تحملها.

لقد كان مسرح "السيد حافظ" يشكل بالنسبة لي نقطة استفهام، نظرًا لذلك الكم الهائل من التجارب التي أبدعها ومع ذلك لا نعرف عنه شيئًا – على الأقل – في الجزائر، ومع هذا فإن رفض الكاتب "السيد حافظ" المستمر لهذا الفعل السلبي الممسوخ، وهذه الحرب الدنيئة غير المعلنة بالهجوم أحيانًا وبالتجاهل أحيانًا أخرى، جعل تجاربه تعبّر بأعلى صوت عن أفكاره وآرائه وتعلن عن تحديه. ولكن هل مسرح "السيد حافظ" ثورة في المسرح العربي الحديث فعلا؟ هل جاءت أعماله بجديد يخدم المسرح العربي؟ وإذا كانت كذلك فلماذا بقي الرجل في الظل – أي دون أن تنال كتاباته الاهتمام الكافي –؟ هذا ما سنحاول الإجابة عنه من خلال هذا البحث.

ولقد ارتأيت الاعتماد في هذا البحث على ما يسميه بعض الدارسين "بالمنهج المتكامل" إذ لجأتُ إلى مجموعة من المناهج التي تخدم عملية البحث كالمنهج التحليلي باعتبار أنه الأنسب طالما أنني

بصدد محاولة تحديد مميزات المسرح عند "السيد حافظ" وكذا ملامح التجريب في الشكل والمضمون، وسيتم لي ذلك عن طريق تحليل بعض المسرحيات. كما أنني سألجأ أيضًا إلى استخدام المنهج التاريخي، الذي سيساعدني حتمًا على متابعة تطور التجريب عمومًا والتجريب في العالم العربي، والتأريخ لبعض المراحل المهمة في حياة الكاتب خصوصًا. وسأعتمد في الجانب التطبيقي على كتاب (بنية الشكل الروائي) لـ"حسن بحراوي" خاصة فيما يتعلق بالمكان والزمان وغيرهما، إضافة إلى الكتب التي ذكرتُها في قائمة المراجع المعتمدة. وفي ضوء ما سبق ذكره تحددت معالم خطة هذا البحث كالآتي:

فنظرًا لأن حياة الكاتب الأدبية وتبلور الكاتب في مجال المسرح لديه تستحق وقفه، فقد خصصت المدخل للتعرف على شخصيته ومؤهلاته وظروف اكتسابه لقلم مكّنه من تحقيق الكثير – حسب النقاد – في إطار الكتابة المسرحية، ويأتي في مقدمتها الحصار المقام عليه وجيله من الكتّاب، وكذا نكسة 67 وما كان لها من تأثير إيجابي على قلمه. وقد أفردت صفحات للحديث عن أعمال الكاتب المسرحية وغير المسرحية، كالتليفزيونية، والإذاعية، والسينمائية،... وغيرها وقد وسميت هذا المدخل بـ(السيد حافظ ورحلة البحث عن الذات). ثم قسمت بقية البحث إلى ثلاثة فصول؛ ركزت في الفصل الأول – الذي يحمل عنوان (التجريب في المسرح) – على التجريب باعتبار أنني تناولت في البحث موضوع التجريب في مسرح "السيد حافظ"، لذلك كان لزامًا أن أتحدث عن التجريب بشيء من التفصيل، وهذا ما سأقوم به؛ إذ سأتناول التجريب وما دار حوله من تساؤلات تخص المصطلح في حد ذاته، والأصول المعرفية له، وتنوُّع المفاهيم حسب الرؤى المختلفة، وعلاقته ببعض المصطلحات الوطيدة الصلة به كالإبداع، وسأحاول أن أبيّن أين يمكن

أن نموقعه في ظل مصطلحي الحداثة والتراث، كما سأشير بشكل مختصر إلى بعض الأسماء اللامعة في مجال المسرح التجريبي في العالم الغربي، ثم أنني سأخصص مبحثًا للتجريب في المسرح العربي لما له من أهمية، وسأركز فيه على المفهوم وكذا الشروط أو الأسس التي يقوم عليها بالاعتماد على شهادات بعض المسرحيين العرب على اختلاف مهامهم (كتّابًا ومخرجين ونقادًا.). كما سأتوقف في هذا الفصل عند قضية مهمة في المسرح العربي وهي مشكلة التأصيل لأبيّن منطلقاتها وأبعادها وأهدافها. وسأختم هذا الفصل بإطلالة على التجريب في المسرح المصري خلال فترتي الستينيات والسبعينيات باعتبارهما مرحلتين مهمتين في بلورة فكر وتجارب الكاتب؛ فالستينيات كانت المرحلة التي سبقت بداية تجاربه ولكنها كانت مرحلة المخاض الفكري والتوجه المسرحي لديه، أما السبعينيات فهي مرحلة احتواها الكاتب واحتوت تجاربه وأعماله.

أما الفصل الثاني فقد خصصته لمسرح "السيد حافظ" ويحمل عنوان (أنواع التجريب في مسرح السيد حافظ واتجاهاته)، وسأحاول من خلاله تحديد مميزات وملامح مسرح هذا الكاتب؛ إذ سأتناول بالحديث أنواع التجريب عند الكاتب وتجربته على مستوى الشكل وكذا المضمون، ولكن قبل ذلك سأتوقف عند تجربته في مسرح الكبار ومسرح الطفل وسأحاول تسليط الضوء على بعض تجاربه في هذا المجال. كما سأقوم برصد أهم مسرحيات "السيد حافظ" في اللونين، خاصة تلك التي أسالت الكثير من الحبر واستهوت النقاد فتناولوها بالنقد والتحليل. وسأنتقل بعد ذلك إلى الحديث عن اتجاهات المسرح عند الكاتب وتنقسم إلى قسمين: الاتجاه الثوري والاتجاه الإنساني؛ فضمن الاتجاه الأول سأتطرق إلى البعد الوطني، والقومي، والعالمي. أما في الاتجاه الثاني فسأتحدث فيه عن مفاهيم السلام،

الحب، العدالة والحرية في نظر الكاتب، وكيف جسدها من خلال أعماله المسرحية.

أما الفصل الثالث والأخير فقد خصصته للجانب العملي التطبيقي ويحمل عنوان (تقنيات التجريب في مسرح السيد حافظ) وسأقف فيه مطولًه عند أهم التقنيات المعتمدة من قبل الكاتب في التقطيع، والمكان، والزمان، واختيار الشخصيات والأبطال، وكذا اللغة، وطريقة توظيفه للتراث، وسأرصد بعد ذلك أهم الأشكال التجريبية المسرحية التي اعتمدها الكاتب في مسرحياته كالمسرح الملحمي ومسرح العبث والمسرح التراجيكوميدي مع إعطاء أمثلة للتوضيح أكثر. كما ارتأيت – بعد التعرف على مسرح "السيد حافظ" من خلال كل ما سبق التعرض إليه – إبراز مكانة الكاتب في التجربة المسرحية العربية. وتدعيمًا للجانب التطبيقي اخترت مسرحية (إشاعة) من مسرح الكبار، ومسرحية (الأميرة حب الرمان وخيزران) من مسرح الطفل لتحليلهما في ضوء ما سبق، وقد اخترت هاتين المسرحيتين دون غيرهما نظرًا لقلة الدراسات النقدية حولهما.

وسأتوصل حتما من خلال ما سبق إلى جملة من النتائج التي توضح الرؤية عن مسرح هذا الكاتب وتجاربه المتعددة والمتنوعة، وسأجمل كل ذلك في خاتمة هذا البحث، الذي أشير إلى أنه ومنذ البداية لم تواجهني فيه صعوبات كثيرة باعتبار أن الكاتب قد أمدني بكل ما أحتاج إليه بالإضافة إلى مساعدات المدير الأسبق لمعهد الفنون الدرامية ببرج الكيفان بالجزائر العاصمة الأستاذ "صالح لمباركية". أما الدكتور المشرف "عز الدين بوبيش" فلم يدخر جهدًا في مساعدتي وإمدادي بالمراجع والتوجيهات خاصة بعد وفاة المغفور له الأستاذ الدكتور "عمار زعموش" رحمه الله، والذي كان المشرف في

البداية على رسالتي ولم يبخل هو الآخر علي بأي شيء. كما أشـيد بمساعدة الدكتور "مصطفى رمضان" من المغرب الذي أرسـل لـي مجموعة من الكتب والمقالات التي سأستعين بها في هذا البحث، الذي أتمنى أن أكون موفقة من خلاله على الأقل في تقـديم هـذا الكاتـب ومسرحه إلى القارئ في الجزائر، وأنـا علـى يقـين أن تجاربـه المسرحية تستحق جهدًا أكثر وبحثًا أعمق من الذي سأقدمه، ولكن هذا لا يمنع من أنني سأحاول جاهدة أن أقف على بعـض الأساسـيات، وربما سنحت الفرصة لأعمق بحثي فـي هـذا المجـال مسـتقبلا، ويكفيني أنني سأخوض هذه التجربة المغامرة بدافع الموهبـة وحـب المسرح واستوقفني هذا الكاتب بتجاربه المتميّزة، فكان هـذا البحـث ثمرة جهد متواضع، آمل أن يضيف جديدًا إلـى سلسـلة الدراسـات والبحوث في مجال المسرح العربي.

والله الموفق



المـــدخل

السيد حافظ ورحلة البحث عن الذات

1/ من هو السيد حافظ؟.

2/ دور هزيمة 67 في ميلاد السيد حافظ الكاتب.

3/ معاناة السيد حافظ في سبيل تأسيس مسرحه الحلم.

4/ مؤلفات السيد حافظ.

5/ ما عرض للسيد حافظ من أعمال.

أولاً/ في مجال مسرح الكبار.

ثانيا/ في مجال مسرح الطفل.

ثالثًا/ أعمال الكاتب التلفزيونية، الإذاعية والسينمائية.

1/ من هو السيد حافظ؟

"السيد حافظ"(*) اسم لكاتب ذو عطاء كبير ولكنه مغمور إلى حد ما أو بالأحرى أسقط اسمه إما سهوًا أو عمدًا، والمرجح أن يكون ذلك عمدًا لأسباب كثيرة(**)، وبذلك حُرم الكثير من القراء من التعرف عليه والاطلاع على إنتاجه المسرحي المتميز، وإذا تساءلنا من يكون السيد حافظ؟.

فتكون الإجابة بأنه كاتب ومخرج وصحفي عربي، ولد عام 1948 بمحافظة البحيرة بجمهورية مصر العربية، متخرج من جامعة الإسكندرية قسم فلسفة وعلم اجتماع عام 1979، وحاصل على دبلوم في علم النفس والتربية عام 1975، أدار قطاع الدراما بالثقافة الجماهيرية بالإسكندرية منذ سنة 1974 إلى غاية 1976، ثم ترأس تحرير مجلة رؤيا التي تصدر في مصر لعدة سنوات، كما كان ولمدة خمس سنوات مديرًا لمركز الوطن العربي للنشر والإعلام (رؤيا)، وكان محررًا بجريدة السياسة الكويتية لمدة سبع سنوات، وقد تحصّل على الجائزة الأولى في التأليف المسرحي بمصر عام 1970 كما تحصّل عام 1983، على جائزة أحسن مؤلف لعمل مسرحي موجه للأطفال بالكويت عن مسرحيته (سندريلا)، وهو بالإضافة إلى أنه كاتب مسرحي قصاص وشاعر وعضو في اتحاد الكتاب المصريين وعضو اتحاد الكتاب العرب، وهو حاليًا كاتب وصحفي متفرغ. و"السيد حافظ" بكلمات شاعرية رقيقة يصفه "فيصل صوفي" قائلا:

---

*- "للسيد حافظ" اسم آخر اختاره لنفسه (أي اسم شهرة) وهو "أوزوريس".

**- من بينها تحدثه صراحة عن القضايا المصيرية والتي لا تحبذ أي سلطة مجرد الإشارة إليها.

«السيد حافظ... طائر نورس جوّال..اقتلعته خماسين القهر الكواشـــة سماء مصر الجميلة فنزح لا يحمل بين جنباته الكسيرة سوى عشـــق قديس متفان، وغضب بحر هادر وسذاجة فلاح مقهور وسلاحه كلمة ملغومة تزلزل عروش سارقي... الأمن من عيون الجياع»[1].

ولكن كيف كانت بدايته مع المسرح ؟.

يبدو أن المسرح كان يستهوي "السيد حافظ" منذ الصغر، لأنـــه وكما يروي عن نفسه كان مولعًا في طفولته بكل ماله صلة بالمسرح من أشكال مسرحية سواء من قريب أو من بعيد، وولعه هـــذا كـــان يقوده دائمًا إلى تتبع هذه الأشكال أينما كانت، وقد شده هـــذا العـــالم بسحره وكان مترددًا في البداية بين الدخول إليه من بابه الواســـع أو الوقوف على عتباته منبهرًا ومسحورًا دون اللجوء إلى الولوج إليـــه. ويروي لنا "السيد حافظ" هذه البداية بقوله عن نفسه: «البدايـــة طفـــل عربي في الحارة العربية المصرية يركض وراء (القراقوز) و(خيال الظل) ويدفع المليمات ينبهر بعالم (التشخيص) وتنتبه حواسه إلى هذا العالم الساحر العذري المبهر... هل يدخل إلى هذا العالم أم يقف على عتباته مسحورًا؟...»[2].

إن ولع "السيد حافظ" بالمسرح لم يكـــن ليجعلـــه يقـــف مكانـــه متفرجًا، بل إنه كان حافزًا له على المبادرة بالوقوف علـــى الخشـــبة أيضًا؟ فهو لم يكتف بالوقوف على عتبة هذا العالم العذري – كما يعبر

1- القصة القصيرة عند السيد حافظ: فيصـــل صـــوفي ومجموعـــة مـــن الكتـــاب. دار المطبوعات الجديدة، الإسكندرية.ص.7.

2- الشخصيات التراثية في مسرح السيد حافظ (وظيفتها الفنية الفكرية): سميرة أوبلهـــي. رؤيا للدراسات المسرحية، الإسكندرية.ص.105.

عنه – بل خطا خطواته الأولى إليه في سن مبكرة جدًا[*] فقادتـه بعـد ذلك كل هذه الخطوات، صوب دخول اللعبة عن طريق مسرح الأندية الصيفية، وترك كل مادون ذلك من الأمور التي كانت تستهوي الأطفال في مثل سنه ككرة القدم وغيرها. وبولوجه هـذا العـالم كـان ينتابـه إحساس هو الأساس – كما نعتقد – في بناء حسه وذوقه وإدراكه الفني ويعبر عنه وعن هذه المرحلة بقولـه: «... تركـت ملاعـب الكـرة وركضت على خشبة المسرح طفلاً مشـحونًا بالعاطفـة والإحسـاس باليتم... والإحساس بأن العالم يحتاج إلى من يعبر عنه... كتبت الشعر العامي ثم الشعر الفصيح ولكن القصة القصيرة بهرتنـي فكتبـت أول قصة قصيرة وأرسلتها إلى الإذاعة ، ففوجئت بـأن مقـدم البرنـامج (الدكتور علي نور) يشيد بالموهبة القصصية وبالطبع لم يذعها»[1].

وإذا حاولنا أن نحدد العلاقة بين "السيد حافظ" والمسرح فلـيس لنا إلا أن نقول بأن قصته مع المسرح قصة قديمة، إذ احتواه احتواء كليًا، وقد عبر عن تلك العلاقة بقوله:«إنه (أي المسرح) أبـي القـديم وابني الذي يجب أن أنقذه... ومحاولاتي نسيج فرعوني كـان يرتـل سرًا في المعابد... شاهده هيـرودوت سـرًا... لكنـه الآن أصـبح علانية»[2]. لقد كان "السيد حافظ" يهرب بموهبته ويخفيها لا لشيء إلا لأنه لم يجد من يحتضنها احتضانًا يثلج صدره ويطمئن قلبه، فما كان منه إلا أن احتفظ بسر الكتابة المقدس لنفسه، ولكنه سرعان ما أعلـن

---

*– اتصل السيد حافظ بقاعة المسرح في سن الثانية عشرة من عمره، حيـث شـاهد أول عمل مسرحي شبه تقليدي مكنه من مشاهدة نجوم كبار في فن المسرح.

1– (تجربة مسرحية مكثفة فوق واقع يغلي بالتناقض والهزائم): سـميرة أوبلهـي.مجلـة المواقف (المغربية).ع.670. 9 نوفمبر 1984.ص.23.

2– حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث: أوزوريس.سلسلة أدب الجماهير.ط.1 سـنة 1972.ص. 92.

اعتناقه لها وإيمانه العميق بضرورة الدفاع عنها وعن حبه الأبدي لفن المسرح.

2/ دور هزيمة 67 في ميلاد السيد حافظ الكاتب:

بداية البداية عند "السيد حافظ" كانت من الحارة والنادي وكذا الساحة الشعبية، ومن الأشكال المسرحية الشعبية كخيال الظل والقراقوز، ولكن متى كانت البداية الحقيقية؟.

لقد أدرك "السيد حافظ" منذ البداية أن القراءة هي السبيل الأمثل لاكتساب قلم جيد يجسد من خلاله أفكاره في مجال المسرح، والتي كانت تملأ ذاته وكيانه وليس له من ملاذ منها سوى السعي إلى تكريسها؛ إذ وعى وهو في الصف الأول الثانوي هذه الحقيقة المهمة (وهي ضرورة القراءة) خاصة وأنه على دراية تامة بأن المسرح فن قديم وثري مرت عليه مراحل كثيرة واحتضنته اتجاهات ومدارس عديدة ومتنوعة وجب على المهتم بعالمه أن يقف عند كل مرحلة منها وقفة تعرف، ثم وقفة تمحيص لتكوين ثقافته المسرحية. وهذا ما قام به "السيد حافظ"، إذ إنه كان يرى في المسرح علمًا وموهبة فقرر أن يقرأ دون توقف؛ فقرأ نتاجات الأدب اليوناني والروماني، فالمدارس الفنية المختلفة.. ومن خلال قراءاته المتنوعة تعرَّف على مسرح "توفيق الحكيم" و"علي أحمد باكثير"، و"نعمان عاشور"، و"سعد الدين وهبه"..ثم دخل إلى المسرح العالمي وهاهو يروي لنا كيف بدأت لديه الكتابة المسرحية «فوجئ كثير من الأصدقاء أنني أرفض [يومًا] إحدى المسرحيات العالمية بحجة أن الحوار ركيك فطلبوا مني أن أعيد كتابتها... فوافق المخرج... ثم كتبت العمل فوجدت الجميع في حالة دهشة... لقد قالوا إنني كاتب من طراز متميز وبالطبع سخرت منهم ومن المحاولة وقررت أن أنسى ولكنني تحت ضغط الظروف

وعدم وجود النص الذي أطمح إليه بدأت أكتب وبدأت أقدامي تتثبت في عالم الكلمة»[1].

بهذا الشكل كانت البداية التي وضعت "السيد حافظ" على عتبة المسرح، لحاجته كفنان ومبدع وكمتذوق إلى مستوى فني راق، بَيْدَ أن غياب النصوص ذات المستوى الفني الجيد والمضامين القيِّمة هي التي جعلته يقتحم عالم الكتابة المسرحية، وقد ساعده في ذلك أستاذ اللغة العربية "محمد الأمير القاضي" ولاسيما الأستاذ "محمد عباس"، الذي شجعه على التأليف والإبداع والاستكشاف في المجال المسرحي وكلفه بتدريب زملائه، وقد كان التحاقه بمركز الشباب على يد الفنان "محمد فهمي" يمثل مرحلة جديدة وجيدة بالنسبة إليه، لأنها مكنته من توسيع مداركه أكثر فأكثر في هذا الميدان،خاصة فيما يتعلق بالقراءة الواعية المتفحصة الممحصة والمدققة في كل صغيرة وكبيرة، كما كان لمواظبته على مشاهدة المسرحيات دور كبير في اكتساب الكثير من الأمور التي مكنته من تكوين ثقافة مسرحية، بل إن كل ما ذكر آنفًا ساهم في بلورة فكره وتعميقه -كما سنرى لاحقًا-، خاصة عندما سنحت له الفرصة بأن يكون رئيس الفريق المسرحي فقد صاح آنذاك بأعلى صوته «علينا بالمسرح التجريبي حتى يكون لنا مسرح مميز بنا كشباب وكدولة وكأمة»[2].

أما مرحلة الستينيات فقد تجاوزها "السيد حافظ" متجاهلاً كل العراقيل التي كانت تقف في وجهه والتي ما كانت لتحول أبدًا دون تحقيق أهدافه، من بحوث في غمار الفن الحقيقي والرؤية الواضحة

1- (تجربة مسرحية مكثفة فوق واقع يغلي بالتناقض والهزائم): سميرة أوبلهي. مجلة المواقف (المغربية).ع.670. 9 نوفمبر 1984.ص.23.

2- الشخصيات التراثية في مسرح السيد الحافظ: سميرة أوبلهي.ص.30.

له في خضم المجتمع، والسعي في تحقيق أفكاره وآرائـــه والتمســـك بمبادئه وقيمه، فكان لا يهدأ لحظة واحدة فالبحث والتفكير كانا دأبـــه المتواصل بحثًا عن التجديد الذي كان هدفه الأساس ، يقول عن بداية الكتابة المسرحية وتطورها لديه فيما بعد: «فـــي عـــام 1965 بـــدأت أكتب وتمردت تجاوزًا حتى وصلت إلى عدد ضخم من التجـــارب... لكنني أرفضها... ففي كل صباح لي وجه جديد وإشراقة شمس جديدة تنبت في عيني»[1].

بعد هاته المرحلة التحضيرية – إن صح لنا أن نقـــول عنهـــا ذلك– يحق لنا أن نتساءل متى كان نضج هذا الكاتب فنيا؟.

إن الإجابة عن هذا السؤال تفرض علينا الوقوف عند محطـــة زمنية وفترة تاريخية مهمة،كان لها الدور الكبير فـــي نضـــج هـــذا الكاتب، إنها هزيمة 1967 التي مني بها العرب والأحداث التي كانت – كما عبر عنها "السيد حافظ" – أكبر من الشعب العربي؛ فلقد حمل هذا الكاتب النكسة – هو وغيره ممن وعى الهزيمة وتجرع مـــرارة أحداثها – وأثرت فيه بشكل كبير، وكان له موقف خاص منها ومـــن أولئك المرتزقة من الشعارات الوطنية (الجوفـــاء) ومـــن مســـئولي السياسة العمياء (سياسة تجهيل الشعوب)، ومن الرقابـــة المفروضـــة على أعماله،حيث عبر عن رفضه لكل هذا في كلماته هاته: «...إنني رفضت الهزيمة... وكنت كما يقول الزميل الكاتب المبـــدع والناقـــد إبراهيم عبد المجيد..كاتب لم تهزمه النكسة...وكنت أصطدم في كـــل مسرحية أكتبها مع الرقابة...وكنت أرى الرقابة في الوطن العربـــي تعاني من نقص في فهم طبيعة الفن وطبيعة السلطة..»[2].

1– حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث: أوزوريس.ص.69.

2– الشخصيات التراثية في مسرح السيد حافظ:سميرة أوبلهى.ص.106.

إن اقتران النضج الفني والمسرحي "للسيد حافظ" بهزيمة 67 أمر واضح وهو ما يؤكده أحد زملائه "محمد يوسف" إذ يقول موضحًا ذلك: «ينتمي السيد حافظ إلى رعيل من جيلنا شارك في المظاهرات الطلابية التي انفجرت في مدينة الإسكندرية عام 1968، أي بعد مرور عام على الفاجعة في عام 1967 وكان واحد من هؤلاء المتظاهرين الذين خرجوا يتحدون الحكومة والنظام ويطالبون بمحاكمة الجنرالات والضباط الكبار الذين انشغلوا بالكرة والأندية عن الاستعداد العسكري...»[1]. لقد كانت هذه المرحلة مرحلة حاسمة ومهمة جدًا في حياته، بل إن هذا الحدث التاريخي كان درسا «بليغًا ومقنعًا، وموحيًا، فقد تعلم السيد حافظ من خلاله أن الكلمة الصادقة المسلحة بوعي ثوري تؤتي ثمارها حين تتحول إلى (فعل ثوري)، وتحويل (الوعي الثوري) إلى (فعل ثوري) هو المحظور الذي تخشى الحكومات والأنظمة الديكتاتورية من وقوعه،لأنه يحمل بذرة نهايتها المأساوية»[2].

إذن لم تكن تلك النكسة مجرد حافز "للسيد حافظ" بل كانت أكثر من ذلك ، وكان هو بالنسبة لها لسان حالها، فقد استولى هذا الحدث التاريخي على إحساس الكاتب إلا أنه لم يرضخ للجانب السلبي منه (الانهزام) ولم يتقبل الواقع على ما هو عليه، إذ كان يصبو إلى التغيير نحو الأفضل،لذلك نجده قد استثمر الهزيمة بشكل إيجابي ليبني شخصيته النضالية والفنية، وهذا ما يجعل القارئ محاصرًا بالهزيمة في معظم مسرحياته.فلولا تميزه بحسن اختيار المواضيع التي يطرقها في أعماله المسرحية واختلاف الطرح، لاستولى على القارئ الملل ولأحس حتمًا بأنه يقرأ نفس المسرحية، نظرًا لسيطرة النكسة وتبعاتها

1- السيد حافظ بين المسرح التجريبي والمسرح الطليعي:محمد عزيز نظمي.مركز الوطن العربي للنشر والإعلام رؤيا، الإسكندرية.ص.106.

2- م.ن.ص.108.

على تفكيره ومن ثم إبداعاته، ونلتمس له عذرًا في ذلك لأنه من جيلها وقد عايشها لحظة بلحظة، يقول "عبدالكريم برشيد": «من يكون السيد حافظ؟ من هنا أبدًا، إنه مؤلف ومخرج مصري من جيل النكسة، إنه من جيل العنف والغضب والشعور بالإحباط ومن هنا كان القلق ميزته الأساسية في الكتابة وهو قلق وجودي واجتماعي معًا، لأنه يتردد بين رفض الشرط الإنساني ككل ورفض الواقع المصري، وهو واقع تاريخي ساقته عوامل جديدة ذاتية وموضوعية إلى –عنق الزجاجة – وبذلك كانت النكسة»[1].

في ظل ظروف متميزة كهذه كان لابد لكتابات "السيد حافظ" أن تكون نابعة منها ومفرزة عن واقع معيش آنذاك – وهو ما سنلحظه خلال تحليل بعض مسرحياته – وهذا ما تؤكده "نادية كامل" في قولها «هذا المؤلف كتب عن كل المطحونين بدوامات القهر وأزمنة النسيان»[2].

لكن أين يضع "السيد حافظ" نفسه بالنسبة لأحداث 1967؟.

لكي نلقي الضوء على هذه النقطة نسوق رأيه الذي يقول فيه: «...أنا أعتبر نفسي من جمهور بعد67 ولست من الكتاب بعد 67، لأن الكتابة مسألة صعبة جدًا، لأن هناك سيلاً من الكتابات موجودة صعب أنك تحدد هل هي كتابات أو غير كتابات ولكنه كلام...أنا من الفنانين القلقين، بعد 67 حدث انفصال ما بين الجمهور الأول والثاني، فالجمهور قبل 67 كان جمهورًا حالمًا، وكان يحلم بالثورة، أما بعد 67 واجهتنا النكسة... أنا من ضمن الناس الذين ولدتهم النكسة كتابة...»[3].

1- (مسرح السيد حافظ بين التأسيس والتجريب): عبدالكريم برشيد. مجلة السياسة (المغربية) 1984/06/20 .ص.8.

2- الأشجار تنحني أحيانًا (9 مسرحيات تجريبية): السيد حافظ. مطبعة الفرج، مصر. ص.28.

3- م.ن.ص.289.

"فالسيد حافظ" إذا ولد من رحم المعاناة من رحم النكسة، وكتاباته كانت نتيجة القلق الذي أحسه عقبها، ويبدو أنه عانى الأمرين جراء تضييق الخناق عليه وقد كان قاب قوسين أو أدنى من الاستسلام لذلك الوضع المتردي ثقافيًا وأدبيًا، لولا إرادته الكبيرة رغم ما ناله من الإجحاف في حقه، والتجاهل لإبداعه ولم يكن الوحيد في ذلك، بل كان جيله يقاسمه ذات المعاناة، ويقاسمه في الوقت نفسه حلم الإبداع الجيد الذي يسعى إلى تحقيقه رغم قساوة الظروف. ويضيف السيد حافظ قائلاً عن نفسه:

«...أنا من الجيل الذي ضحى واستشهد في 73 ولم يذكره التاريخ...أدبيًا أو فنيًا أو ثقافيًا. وظلت اللعبة كما هي... فأنا أبحث عن شكل مسرحي جديد مع جيلي ولست بمفردي...»[1]. ويرى الناقد "سعيد فرحات" في "السيد حافظ" كاتبًا من «كتاب المسرح الإنساني ليس بنزعته نحو العدالة في الحياة ولكن في اندماجه في هموم الحياة العربية ككل في تعسها الإنساني، والمحاولة العاجزة عن خلق نظام يحقق مجتمعًا جديدًا تتحقق فيه السعادة ،لمسح التعاسة والاندحار في أعماق الإنسان العربي السيئ الحظ»[2]. ويتفق معه في هذه النظرة "شاذي بن خليل" الذي يرى بأن دافع الحرص الوطني جعل من "السيد حافظ" ناقدًا اجتماعيًا فكتاباته تقدم نقدا للواقع العربي الذي أصيب بالضعف والتخريب والجهل، بل إن إحساسه بخيبة الأمل التي تعيشها معظم الشعوب العربية في استرداد حريتها وكرامتها وديمقراطيتها وعدالتها التي فقدت، انعكس بشكل واضح على الأفكار

1- م.ن.ص.ن.

2- (النقد الإنساني والسياسي في مسرح السيد حافظ): شاذي بن خليل.مقال ورد ضمن كتاب دراسات في مسرح السيد حافظ (بدون مؤلف، لأنه عبارة عن مقالات جمعت ضمن هذا الكتاب).مطبعة مدبولي، القاهرة 1988.ج.1.ص.92.

المسرحية التي طرحها وبدا متأثرًا بهـا لـذلك نجـد بـأن أعمالـه المسرحية لا تخلو في معظمها من النقد الاجتماعي.كمـا أن كتاباتـه تعكس وبصدق،العلاقة بين واقعه الثقافي وحساسيته السياسية.ويـرى "ممدوح بدران" أن كتاباته هذه جاءت «ثمرة لمـا خاضـته الحيـاة الثقافية في مصر، من الستينيات بكل ما تمتلئ به هذه السنوات مـن تطلعات وآمال عظيمة وأهداف سياسية لتحقيق الاشتراكية... وكـان المسرح الاجتماعي أحد ظواهرها الواعية... حتى هزيمة 67 وبكل ما فيها من إحباطات نتيجة انهيار أسطورة الزعامة...»[1] التي كـان لها ضلع كبير في تكوين مسرح هذا الكاتب.

في ظل كل هذه الظروف وغيرها كان بحث "السـيد حـافظ" متواصلاً لإيجاد مسرح جديد يجسد كل هـذه المتناقضـات ويعـري الحقيقة أمام الجمهور؛ مسرح نابع من عمق المجتمع العربـي، مـن معاناته، يتكلم لغته ويضع يده على أهم القضايا التي تشغله، مسرح لا يحس معه الجمهور العربي بالغربة واللاتوافق. وقد رصدت في هذا البحث معاناة الرجل في سبيل تأسيس مسرحه الحلم ، الذي ما فتـئ ينشده ويتطلع إلى تحقيقه بعطائه المستمر وبحثه المتواصـل، يحلـم بالتغيير ويتحسس طريق الخلاص وإيجاد الذات عن طريق الكتابة.

3/معاناة السيد حافظ في سبيل تأسيس مسرحه الحلم

إن "السيد حافظ" الكاتب لم يولد من العدم، ولم يجـد طريـق الكتابة سهلاً، فرحلة الكتابة ورحلة الخلق والإبداع كانتـا مريـرتين وشاقتين ،نظرًا لما تكبده هذا الكاتب من صعاب، يقول "السيد حـافظ" واصفًا معاناته: «كان قدري (صعبًا) وكـان قـدري شـاقًا... كـان

1- السيد حافظ بين المسرح التجريبي والمسرح الطليعي: محمد عزيز نظمي.ص.205.

المسرح في حالة تردي وكتاب الستينيات يغازلون ثورة 1952 من شباك التنازل»[1].

لقد كان من الصعب على الكاتب أن يتحمل ما يراه من الحالة المتردية التي آل إليها المسرح، وهو ذلك الكاتب الذي حمل لواء الكلمة الصادقة والنقية على عاتقه، وحمل مسؤولية إيجاد النص المسرحي ذو القيمة العالية والمستوى الفني الراقي كغيره من الكتاب والفنانين الذين يعون ويدركون تمام الإدراك قيمة النص المسرحي أو لنقل قيمة المسرح لما له من أثر فعَّال ومباشر في المتلقي، ففي ظل الظروف القاسية التي كان يعيشها المجتمع العربي كان "السيد حافظ" غير راضٍ عما كان يقدم من قِبَل الكتاب المسرحيين في تلك الفترة، فالنصوص المسرحية والمسرحيات التي كانت تعرض آنذاك لم تكن ترقى إلى ما كان يطمح إليه هذا الكاتب الشاب، فالكتابة لديه كانت قدرًا محتومًا، وأصولها قد تجذرت فيه من منابعها الأصيلة لذلك نجده يعبر عن هذه الفترة بقوله: «لقد علمونا كيفية تلمُّس الواقع وكان نعمان عاشور في – مقدمتهم – وتعلمنا فن كتابة الحوار على يد سعد الدين وهبه، وتلمُّس الأصالة عند محمود ذياب، وشاعرية المسرح على يد نجيب سرور، ولكننا اصطدمنا بالواقع وبهزيمة فكرية عام 1967..»[2].

هذه الظروف بتنوعها (سلبًا وإيجابًا) جعلت "السيد حافظ" يعقد العزم، ويشد الرحال نحو قدره الذي اختاره والمتمثل في الخلق والإبداع ولكنه عانى الكثير في رحلته هذه التي يقول عنها:« وبدأت رحلة الخلق والإبداع، ولم تفرش الأرض أمامي بالترحاب أو الاستقبال

1- (الوعي التاريخي أن يكون الإنسان معاصرًا لعصره لا مسجونًا فيه): السيد حافظ.مجلة الحوار (المصرية).ص.39 .

2- م.ن.ص.ن.

المشرف، أو روح الإبداع المقدسة ولكن فرشت أمـــامي بالاســتهزاء والتنكر، لماذا لا أكون تابعا للفكر الموجود لماذا لا أكون منفذًا للفكـــر الموجود، لماذا لا أكون منفذًا للأفكار الجـــاهزة والقوالـــب والأشـــكال الموروثة؟ لقد منحت نفسي حرية الإبـــداع وبعـــث الله فـــي روحـــي المقاومة»[1]. هذا التحرر وهذه الروح جعلت من "السيد حافظ" يتمـــرد تمردًا متميزًا، تمردًا لا ينطلق فيه من فراغ لأنه متميز بـــوعي فنـــي يسمو به إلى الإبداع والخلق الجديد، ولعل الظروف السيئة كانت فـــي صالحه، لأنها كانت حافزًا له على التضحية والابتكار من أجل الكتابـــة الهادفة.ويلخص "سعد أردش" الظروف التي أشرنا إليها في قوله عـــن الكاتب بأنه ينتمي إلى جيل «عاش حياته ويعيش شبابه ملتاعًا يكتـــوي بسلسلة من الهزائم الوطنية والقومية وكان من الممكن أن يعيش عصر التحرر والاشتراكية، والعدالة، والضيق من كل ما كان يثقـــل كواهـــل الأجيال السابقة وما حاربت من أجل الخـــلاص منـــه أجيـــال 1919 /1946 وما قامت من أجله ثورة يوليو 1952 وما تلاها...»[2].

هنالك ظروف أخرى تعرض لها "السيد حافظ" الكاتب الشـــاب الطموح في أول طريقه لا تقل قسوة عن سابقتها ولكنها لم تحبط من عزيمته، ولم تكن لتحد من تحديه أو كسر شوكة طموحه وأمله. وهذا جانب من رحلته التي لا تخلوا من المعاناة يرويها بلسانه إذ يقـــول: «...كنت أجتاز «الانبهار»، وأبحث عـــن قافلـــة الفـــن-الرؤيـــة – المستقبل... كنت العاشق في قلب المسرح وكنت كالقوس الضـــال... والهلال الصغير في سماء ملبدة بالغيوم...كنت أخترق عالم الكتابـــة والإخراج والتمثيل غير مهادن، وشاهدت المذبحة الفكرية التي أقيمت

1- مر.ن.ص.ن.

2- المسرح المصري في السبعينيات:مصطفى عبد الغني.سلسلة المكتبة الثقافيـــة.ع:428. الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة 1987.ص.65.

لأخي الفنان القاص الرائع محمد حافظ رجب فقررت أن لا أهزم، فبعت ميراثي وطبعت أول مسرحياتي (كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى) عام 1970 التي أثارت زوبعة من الهجوم علي ورجموني في الصحف القاهرية ولم أيأس»[1]. فهو لم ييأس لأنه انطلق من قاعدة صلبة، وله مبدأ كامن وراسخ في ذاته، هو قناعته بما يفعل، مادام المسرح فنا هادفا و"للسيد حافظ" نظرته الخاصة إلى هذا الفن وإلى كيفية التعامل معه،ونجمل نظرته هذه في قوله: «...الفن هو التحدي – للمجتمع – لليأس للإحباط...الفن هو التحدي... والتحدي يعني المواجهة، مواجهة ما يجري في حياتنا اليومية من إحباطات وممارسات غير إنسانية... الفن مواجهة شريفة، نظيفة قادرة على التغيير الجزئي البطيء في حياة الناس»[2]. فالتحدي إذا كان ملازما لأعمال "السيد حافظ" وهو الذي يحفزه أكثر فأكثر على النضال من أجل الكلمة المضيئة والفعل الخلاص. لذلك نجده كغيره من الكتاب المؤمنين برسالة الفن، يعاني الأمرين جراء الحصار المقام عليه، ذلك أن جيل الكتاب في الستينيات كانت أبواب هيئة المسرح والثقافة الجماهيرية مفتوحة أمامهم على مصراعيها، وباعتبار أنه لا ينتمي إليه فالنتيجة أن كل الأبواب كانت موصدة في وجهه وفي وجه من عاصروه من الكتاب المخلصين، ويعبر عن هذه المرحلة بقوله: «...جيلنا من الكتاب الذي لم يظهر إلى الآن جيل رائع مليء بأشياء خفية مضيئة مكتوب عليها ممنوع الاقتراب من هيئة المسرح والثقافة الجماهيرية لأنها هيئة احتكار للمفلسين فكريًا...والثقافة

1- (النصوص المسرحية الجادة ملقاة على الأرصفة): محمد يوسف.مجلة الأسبوع المغربي.ع.10.6مارس1984.ص.45.

2- (تجربة مسرحية مكثفة فوق واقع يغلي بالتناقض والهزائم): سميرة أوبلهي. مجلة المواقف (المغربية).ع.670. 9 نوفمبر 1984.ص.23.

الجماهيرية مرتع للفوارغ من كل شيء في الأقلام»[1]. وإضافة إلى كون "السيد حافظ" لا ينتمي إلى جيل الستينيات من الكتاب الذين كانوا يحظون بكل شيء، كان أيضًا بعيدًا عن المدينة المركز القاهرة، لأنه كان من كتّاب الأقاليم وبالضبط من الإسكندرية وبالتالي كان يعاني من إجحاف واستبداد وظلم السلطة المركز، وبذلك تعددت أوجه الحصار الذي أحاط به وبجيله من الكتّاب ،ويعبّر "عبد الكريم برشيد" عن هذه المعاناة بقوله: «إنه الحصار إذن حصار جيل كتبت عليه الهزيمة وفرض عليه أن يتحمل وحده تبعاتها وهو أيضًا حصار أقاليم ليس لها من ذنب سوى وقوعها خارج القاهرة، أي بعيدًا عن مصدر السلطة السياسية والثقافية والفنية...»[2] ونضيف هنا ما قاله "إبراهيم عبد المجيد" عن الكاتب « وهو في الإسكندرية بعيدًا عن القاهرة والبعد عن القاهرة كثيرًا ما يكون غنيمة ولكنه في مجتمعنا وخاصة في مجال الأدب مصيبة... فالكتاب والفنانون جميعًا يدعون لهجر الأقاليم والمدن من أجل هذا العرض الخطير المسمى بالمركزية مركزية مادية وروحية أيضًا»[3].

كانت هذه الظروف القاسية كلها، جواز سفر جعل الكاتب يمر ودون تأشيرة إلى عالم المسرح التجريبي ليلجه من بابه الواسع، ودخوله إلى هذا العالم كان دخولاً شرعيًا كما يعبر عنه "عبدالكريم برشيد" ويبرر ذلك بقوله: «لأجل هذا كان دخوله المسرح التجريبي دخولاً شرعيًا لأنه دخول يهدف إلى تحطيم أوثان وهدم الوثنية، هذه الوثنية الملائكية تتجلى في عبادة المدينة الصنم، والشخص الوثن»[4].

1- (مسرح السيد حافظ بين التجريب والتأسيس): عبد الكريم برشيد.مجلة السياسة (المغربية) 1984/06/20.ص.8.

2- مر.ن.ص.ن.

3- مر.ن.ص.ن.

4- مر.ن.ص.ن.

ولعل التغيير الذي حدث جراء نكسة 1967 كان السبب المباشر لدخول التجريب إلى الدول العربية وعلى رأسها مصر، فعلى اعتبار أن التجريب مرادف للتغيير لذلك نجده يظهر دائمًا في المراحل الانتقالية، «ففي فرنسا ظهر مسرح العبث بعد الحرب العالمية الثانية، جاء بعد أن غاصت المفاهيم التقليدية في الوحل، وجاء كفرًا بكل القيم في العلم والتقدم والتفاهم والتعايش. أما في العالم العربي فقد جاء التجريب مباشرة بعد النكسة نكسة العرب في 67 جاء في الزمن الصعب ارتجالاً لواقع مغاير وفكر مغاير وفن مغاير، جاء كفرا بعد إيمان، وصل لحد السذاجة وتمردًا بعد خضوع..»[1].

فالتجريب في العالم العربي إذًا جاء لأنه كانت هنالك ضرورة ملحة للتغيير، لمحاولة التعبير عما هو موجود، في ظل عجز القديم في أن يكون مرآة عاكسة بكل وضوح لما يعيشه المجتمع العربي، فالتجريب في أحد وجوهه «هو ارتياد لون جديد بغية الخروج عن المألوف الموجود للشعور بالتناقض في المألوف التقليدي والإحساس أنه لا يعبر التعبير الحقيقي عن رؤية المجتمع.... من هنا يكون التجريب هو سبيل البحث عن شكل ومعنى جديد يكون أكثر ملاءمة وأكثر تعبيرًا عن قالبنا وروحنا».[2] فالرغبة الجامحة في التغيير إذا هي التي ولدت الكثير من الكتّاب المتميزين ومن بينهم "السيد حافظ" الذي يعدُّ من أهمِّ الكتّاب المسرحيين الطليعيين الذين ظهروا في السبعينيات وأضافوا أو جددوا في مجال الكتابة والتأليف المسرحي، ولا شك أن أعماله الكثيرة التي صدرت له خير شاهد على ذلك ، فهو اسم لتجربة فنية لا يمكن إقصاؤها مهما كانت المحاولات، لأنها

1- مر.ن.ص.ن.

2- مر.ن.ص.ن.

تحمل في ثناياها ثمرة البحث الجاد والرؤية الصادقة والنية المعقـودة على انتشال المسرح العربي من مغبة الشللية والعجـز عـن تقـديم الأفضل، والمحاولة المتأنية للتجديد. ويعد "السيد حـافظ" فـي نظـر الباحثين مجدّدًا ورائدًا للمسرح التجريبي ليس في مصر فحسب بـل في العالم العربي ككل،وقد علّق أحد النقاد على إحدى تجاربـه فـي بداية مشواره الإبداعي قائلاً: «...شـاب جـريء جـدًا وطمـوح جدًا...حطم بطموحه وجرأته قواعد المسـرح مـن أرسـطو إلـى بريخت»[1]. ولا شك أن شهادة كهذه تثبت أن الكاتب حاول بكل مـا أوتي من قوة أن يبني مسرحًا جديدًا كل الجدة يخالف فيه رواد فـن المسرح، منطلقًا من رؤى وأفكار مستمدة من واقعه. يقـول الكاتـب عن نفسه: «لست تشيكوف ولست يونسكو ولكنني إنسان مرسوم فـي معبد آمون ومحفور على جبهة التاريخ، أسطوري الملامـح باهـت التقدير أرفض لوني وصورتي على الحائط.. أتجـاوز..، فعشـيقتي إيزيس تهبني في كل رحلة وكل تجاوز سرًا من أسـرار الحقيقـة، تهبني رفضًا منقوعًا في شريان الوعي، لكني يا أصحابي ألوّن فـي داخلي كل شيء بلون جديد... إني حين انبثقت من فيضان النيـل... كتبت على جبهتي بأنني لا أريد أن أكون سطرًا من السطور البيضاء الجوفاء أو كلمة في ناموس آخـر جامـد أو ناسـكًا فـي محـراب الاغتراب»[2]. لقد حمل الكاتب على عاتقـه مهمـة جسـيمة، هـي النهوض بالمسرح العربي ومحاولة بناءه بما يتناسب مـع المجتمـع

1- (السيد حافظ والمسرح الطليعي): عبدالله هاشم.جريدة الـرأي (الأردنيـة) مقـال ورد ضمن كتاب السيد حافظ بين المسرح التجريبي والمسرح الطليعـي: محمـد عزيـز نظمي.ص.97.

2- السيد حافظ وإشكالية التأصيل في المسرح العربي: صليحة حسـيني.سلسـلة رؤيـا للدراسات المسرحية ،الإسكندرية. ص.ص.26/25.

العربي ولا يود أن يكون تابعا لأحد أو صورة مماثلة لغيره، إنه يرغب من خلال تجربته في بناء الآخر انطلاقًا من الذات. وبكل تواضع يقول "السيد حافظ" عن نفسه أيضًا: «إنني كاتب بسيط أبحث في عيون الناس عن اللغة السرية ومدن تمنح الأمان للإنسان... عاشق مصر العربية... لست بكاتب كبير، ولست بصاحب تقليعة ولكنني محاولة ثم محاولة تحاول أن تكون الكتابة المغامرة الأبدية حتى تفتح أمام جيل آخر طرق البحث عن الكلمة، الفعل الخلاص»[1]. ويزداد هذا الكاتب تواضعًا حين يقول عن نفسه بأنه كاتب مبتدئ يعشق الوطن حد الثمالة، ومحموم بحب الفقراء وهذا ما يجسد الجانب الإنساني الرائع في شخصه.

إن الكتابة عند "السيد حافظ" ليست هدفًا في حد ذاته، بقدر ما هي كتابة تهدف إلى تحقيق الفعل الخلاص بتعرية الواقع وتجريده من كل ما يمكن أن يغطي ويخفي حقيقته، مستندًا في ذلك إلى كل التقنيات التي تحقق الهدف المنشود، إذ لا يمكنه أن يرضى أبدًا بما هو كائن وموجود، لذا كان البحث سبيله الأوحد لتحقيق ما يصبو إليه، ثم إن التجارب التي يقدمها بين الحين والآخر تنم عن إصراره على التغيير، وعلى أن تكون كل مسرحية من مسرحياته ثورة عارمة؛ والثورة لا يمكنها إلا أن تحمل معها رياح التغيير، وقبل حدوث التغيير، توصل الأمور إلى منتهاها وتوضحها بما لا يدع أمامها مجالاً إلا للإنفجار الذي يستوجب التغيير كنتيجة حتمية لا مفر منها. يبقى أن نقول بأن التعرُّف على هذا الكاتب في الحقيقة يكون أكثر باندماجنا ومعايشتنا لمسرحياته بشخصياتها، بكل ما يجري بينها وما يجري حولها، وتقمُّصنا لكل شخصية من شخصياته بأحاسيسها

1- مر.ن.ص.ن.

ومشاعرها...وهذا ما سنقدم عليه في الفصل الثالث من هذا البحث من خلال تحليلنا لبعض مسرحياته كما أسلفنا الذكر.

4 / مؤلفات السيد حافظ

للكاتب رصيد لا يستهان به من الكتابات الأدبية، لا سيما منها المسرحية، وأول إنتاج له كان إنتاجًا مسرحيًا، وتمثل في مسرحية (كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى) وصدرت له عام1971 في إطار الكتابات المعاصرة. ولم تكن هذه المسرحية لتستقبل بصدر رحب، ولا بالتهليل أو التصفيق، بل هوجمت بشدة ولم يكن الكاتب ينتظر ذلك البتة، ولم يكن أيضًا يتوقع أن يحاول الكثيرون اغتيال حلمه وهو لا يزال في المهد، كان حلمه أكبر بكثير مما واجهه في الواقع، فلقد كان ينتظر الإشادة بموهبته وتجربته الأولى التي طالما حلم بأن يخرجها إلى الوجود ناضجة، وأن تجد صدى لدى أولئك الذين يقدّرون الإبداع والفن، والتجارب الجديدة التي تعبر بصدق عن عصرها. لكن تأتي الرياح بما لا تشتهيه السفن، فقد أصيب بخيبة أمل كبيرة في أول تجربة قدمها إلى القراء ولنتركه يروي مأساته بنفسه: «أول يناير 1971 مع الباعة اليوم صدرت مسرحيتي كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى.. دار النشر – كتابات معاصرة – صبحي الشاروني. توزيع أخبار اليوم عدد الصفحات 16 صفحة.. سعر النسخة أربعة قروش... في الصباح خرجت مع الناس أسير في الشوارع أبحث عند الباعة عن المسرحية لم ينتبه إليها أي بائع.كنت أحلم بالقاهرة العظيمة تجذب يدي إلى كل المواقع إلى الأيام القادمة وشم الناس والازدحام ورحلة الإبداع لاتصل للعاصمة عن طريق البريد فالوجود له جذوره وأن تصرخ ملء الأسماع بإبداعك هنا... قرر صبحي الشاروني أن يأخذ مني ثمانية جنيهات مساهمة مني في

طبع الكتاب.. كدت أطير كالعصافير قررت أن أوفر من ثمن الوجبات الغذائية اليومية وأن أبدًا رحلة الإبداع»[1].

وبتوزيع أربعين نسخة لا أكثر في كل أنحاء جمهورية مصر العربية، اصطدم "السيد حافظ"بواقع مرّ ،وعاد مثقلاً بالحزن والأسى إلى الإسكندرية لتحتضن ألمه وتضم أحزانه وخيبة أمله. وبالرغم من هذه القسوة التي ووجه بها أول عمل له، إلاّ أن ذلك لم يكن ليثني من عزيمته أو ليحول دون تحقيقه لحلمه، بل زاده ذلك إصرارًا على ضرورة تحقيق ما يصبو إليه من بناء مسرح متميّز.

بعد (كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى) صدرت "للسيد حافظ" مسرحية (الطبول الخرساء في الأودية الزرقاء) عام 1971 عن سلسلة أدب الجماهير، تلتها في السنة نفسها وعن الدار نفسها مسرحية أخرى بعنوان: (حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث)، وفي عام 1979 صدرت له مسرحية (حبيبتي أنا مسافر) عن سلسلة أدب الجماهير أما في عام 1980 فقد صدرت له مجموعة قصصية في بغداد عن طريق وزارة الإعلام، تحمل عنوان (سيمفونية الحب) وفي نفس السنة صدرت له مسرحية بعنوان (هم كما هم ولكن ليس هم الصعاليك) بالكويت، وبنفس البلد صدرت له مسرحية (ظهور واختفاء أبي ذر الغفاري) عام 1981.

وفي عام 1982 صدرت للكاتب مسرحية (حبيبتي أميرة السينما) عن مركز الوطن العربي، وعن نفس المركز وفي السنة نفسها صدرت له مسرحية (حكاية مدينة الزعفران) وكذا مسرحية (حكاية الفلاح عبد المطيع) غير أن هذه الأخيرة صدرت له

1- كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى:السيد حافظ.مركز الوطن العربي للنشر والإعلام رؤيا.ط.1990.2، الإسكندرية.ص.ص.10/7.

بالكويت.وفي عام 1987 صدرت له عن مركز الوطن العربي مسرحيته (الخلاص) أو (يا زمن الكلمة الكذب/ الموت/الخوف يا زمن الأوباش). وعن نفس المركز وفي سنة 1989 صدرت له مسرحية (6 رجال في معتقل500 ب/شمال حيفا) في طبعتها الثالثة.وفي سنة 1991 صدرت للكاتب الطبعة الثانية للمجموعة القصصية (سيمفونية الحب) عن مركز رؤيا، هذا الأخير صدرت عنه في نفس السنة الطبعة الأولى لمسرحية بعنوان (سيزيف القرن العشرين)، كما أصدر الكاتب على نفقته الخاصة تسع مسرحيات تجريبية (الأشجار تنحني أحيانًا) وعلى نفقته الخاصة دائمًا صدرت له مسرحية (الحاكم بأمر الله) سنة 1993، و(رحلات ابن بسبوسة) سنة 1994، و(ملك الزبالة) ومسرحية (إشاعة) في سنة 1994، وقد صدرت له هذه الأخيرة على يد الهيئة المصرية العامة للكتاب.

ومما تجدر الإشارة إليه هو أن "السيد حافظ" كتب في مسرح الطفل، وأثرى المكتبة العربية في هذا المجال الذي تفتقر إليه كثيرًا، وسنذكر فيما يأتي ما توجه به هذا الكاتب من مطبوعات مسرحية إلى عالم البراءة، ففي سنة 1987 وحدها صدرت للكاتب أربع مسرحيات عن دار آزال بلبنان وهي على التوالي:

- مسرحية سندس.
- مسرحية فرسان بني هلال.
- مسرحية علي بابا.
- مسرحية عنترة بن شداد.

أما في سنة 1995 فقد صدرت للكاتب عن الهيئة المصرية العامة للكتاب مسرحية (أبو زيد الهلالي) وعن دار الثقافة الجديدة مسرحية (قميص السعادة) ثم توالى إنتاج "السيد حافظ" المسرحي في هذا المجال لتصدر له في عام 1996، عن دار العربي للنشر والتوزيع بالقاهرة ثمانية مسرحيات وهي:

- مسرحية أولاد جحا. - مسرحية الوحش العجيب.
- مسرحية سندريلاً. - مسرحية سندريلاً والأمير.
- مسرحية قطر الندى. - مسرحية ننوسة والعم كمال.
- مسرحية الأميرة حب الرمان. - مسرحية حمدان ومشمشة.

5/ ما عرض للسيد حافظ من أعمال مسرحية

أولاً/ في مجال مسرح الكبار:

إن العديد من الأعمال المسرحية التي كتبهـا "السـيد حـافظ" عرضت على الخشبة ولم تبق حبيسة الأوراق؛ فقد قُـدِّمت لـه أولا مسرحية (حكاية الفلاح عبد المطيع) من قبل (فرقة بغداد) عام 1980 من إخراج "سعدي يونس"، كما قُدِّمت المسرحية نفسها ببني سـويف بمصر عام 1992 وقد أخرجها "مجدي عبيد".

كما عرضت له مسرحية (إشاعة ديسمبر) وقد قدمها مسرح الشباب عام 1981 وأخرجها "فاروق زكي" وكانت البطولة فيها لكل من "سـميرة حسني" و"سلوى عثمان"، و"عثمان محمد علي"، و"محمود العراقي".

وفي عام 1993 قدمت هيئة قصور الثقافة بمصـر مسـرحيته (حلاوة زمان فبراير) وقد تقاسم أدوار البطولة فيها كل مـن "جمـال إسماعيل" و"محمود متولي" و"أميرة سالم" و"لبنى الشـيخ"، و"عفـاف حمدي" وكانت موسيقى هذا العرض المسرحي من اختيـار "حمـدي رؤوف" ، أما الديكور فكان لكل من "حسين العربي" و"عـزت عبـد الوهاب"، والإخراج كان "لعبدالرحمن الشافعي".

كما قدمت له مسرحية (أنا ما لـيش حـد) بطولـة "فـاروق الفيشاوي"، "شرين سيف النصر" و"نجاح الموجي" أما الإخراج فقـد

كان "للسيد راضي". والجدير بالذكر أن أعمال "السيد حافظ" قــدمت في تسعة عشرة محافظة من محافظات جمهورية مصر العربية.

ثانيًا/ في مجال مسرح الطفل:

إذا انتقلنا إلى مجال مسرح الطفل فإننا نجــد أن العديــد مــن المسرحيات التي توجه بها "السيد حافظ" إلى الأطفال، أختيرت لتقــدَّم في شكل عروض ليستمتع بها الصغار في الكثير من الدول العربيــة من بينها:

مسرحية (سندريلاً) التي أخرجها "منصور المنصور" وقــدّمت في كل من الكويت وسلطنة عمان والبحرين عام 1983.ومســرحية (الشاطر حسن) التي أخرجها "أحمد عبد الحليم" وعرضت في كل من الكويت ودبي وأبو ظبي عام 1983. ومسرحية (علــي بابــا) التــي عرضت بالكويت ودبي، وقد أخرجها المخرج "أحمد عبــد الحلــيم" أيضًا عام 1985 ،وفي السنة نفسها عرضت له مسرحية (سندس) في كل من الكويت والبحرين وقطر وأخرجها "محمــود الألفــي" ،كمــا عرضت له مسرحية (أولاد جحا) عام 1986 في كل مــن الكويــت والبحرين، وعرضت له أيضًا مســرحيته (حــذاء ســندريلا) التــي أخرجها "دخيل الدخيل" عام 1987 بالكويت وبغداد وكــذا مســرحية (بيبي والعجوز) بالبلدين المذكورين سابقًا وفي السنة نفســها ، وقــام بإخراجهما "حسين مسلم".

أما في عام 1989، فقد عرضت "للسيد حــافظ" العديــد مــن المسرحيات من بينها:

- مسرحية (عنترة بن شداد) إخراج "أحمد عبد الحليم" بالكويت.
- مسرحية (فرسان بني هلال) إخراج "محمد سالم" بالكويت أيضًا.

- مسرحية (أولاد جحا) أخرجها المؤلف نفسه وعرضت بمصر.
- مسرحية (سندس) أخرجها خمسة مخرجين وعرضت بمصر هي الأخرى، كما قام القطاع الاستعراضي وبصفة خاصة (فرقة تحت18) بعرض مسرحية (قميص السعادة) بالقاهرة في نفس السنة (أي 1989) وقد أخرجها "محمد عبد المعطي" وتقاسم أدوار البطولة فيها "وجدي العربي"،"عبد الرحمن أبو زهرة"، "عائشة الكيلاني"، و"علاء عوض".

وفي عام 1990 قام الكاتب بإخراج مسرحيته (حكاية لولو وكوكو)، وفي عام 1996 أخرج "حسام عطا" مسرحية (الأميرة حب الرمان وخيزران) بالقاهرة، وقامت (فرقة تحت 18) بتقديم هذا العرض وكانت البطولة فيه لكل من "مي عبد النبي"، "أحمد الحجار"، "محمد عبد المعطي"، و"لمياء الأمير"، وفي السنة نفسها وبالكويت أخرج "أحمد عبد الحليم" مسرحية (الساحر حمدان) وقام بأدوار البطولة فيها "طارق العلي"، "عبد العزيز الفهد" و"منى شداد".

ثالثًا/أعمال الكاتب التلفزيونية، الإذاعية والسينمائية:

"للسيد حافظ" مجموعة من المسلسلات التي قُدِّمت على شاشات التلفزيون من بينها (مبارك) وهو مسلسل من خمسة عشرة حلقة أخرجه "كاظم القلاف".
- (صغيرات على الحب) مسلسل من خمسة عشرة حلقة من إخراج "محمد السيد عيسى"، بطولة "حياة الفهد" بالكويت.
- (العطاء) وهو سهرة في ثلاثة أجزاء، إخراج "حسين الصالح" بطولة "إبراهيم الحربي" و"خالد العيد" بالكويت. وبالبلد نفسه عرض له (الغريب) وهو عبارة عن سهرة من ثلاثة أجزاء،

تقاسم أدوار البطولة فيها كل من "غانم الصالح" و"حياة الفهد"، بالإضافة إلى (صدى الأيام) وهو سهرة من جزئين أخرجها للتلفزيون "كنعان محمد" ومثل دور البطولة فيها كل من "منصور المنصور" و"هدى حمادة".

ونذكر أيضًا – في الإطار نفسه – مسلسلاً قدم في الكثير من الدول العربية، يحمل عنوان (النورس) بطولة "جلال الشرقاوي"، "عبير الشرقاوي"، "وائل نور"، "طارق دسوقي"، "علاء جلال" و"سميرة عبد العزيز".كما كتب "السيد حافظ" قصة وسيناريو وحوار مسلسل تلفزيوني بعنوان (عصفور تحت المطر)، وأخرجه للتلفزيون المخرج"محمود بكري"،وقد قام بأدوار البطولة فيه كل من "أحمد عبد العزيز"، "وجدي العربي" ،"أحمد ماهر"،"تيسير فهمي"، ونخبة أخرى من الفنانين المصريين.وقد عرض هذا المسلسل على الفضائية المصرية بين شهري جويلية وأوت لسنة 2002 ،كما عرض في العديد من الفضائيات العربية.

وإلى جانب المسلسلات التلفزيونية نجد في رصيد الكاتب مجموعة من المسلسلات (الإذاعية) التي قدّمت على أمواج الكثير من القنوات الإذاعية بعدد من الدول العربية من بينها:

- (البيت الكبير) وهو مسلسل من تسعين حلقة لا تتجاوز المدة الزمنية لكل حلقة فيه خمسة عشرة دقيقة وقد قدم على أمواج إذاعة قطر.
- مسلسل (غرباء في الحياة) في ثلاثين حلقة قدم على أمواج إذاعة البحرين، كما قدّمت للكاتب على أمواج إذاعة الكويت خمسة مسلسلات إذاعية، كل واحد منها بثلاثين حلقة.

وبإذاعة قطر أعدّ وكتب سيناريو مسلسله (إغاثة الأمة في كشف الغمة) في ثلاثين حلقة. أما بإذاعة أبو ظبي فقد أخرج "حبيب

غلوم" مسلسل (جنون وفنون التاريخ) وقدّم في ثلاثين حلقة هو الآخر.وبإذاعة الكويت قدَّم "للسيد حافظ" مسلسل (علاء الدين والأميرة ياسمين) بطولة "محمود ياسين" إخراج "أحمد مساعد" وهو في ثلاثين حلقة شأن المسلسلين السالف ذكرهما.

أما في مجال السينما فإن "للسيد حافظ" مجموعة من الأفلام التي لا تزال قيد التنفيذ نذكر منها:

- فيلم جبل ناعسة.
- فيلم رجل هذا الزمان.
- فيلم لا مجال للحب.
- فيلم وسام للرئيس.
- فيلم وحدي في البيت.

هذه هي مجمل أعمال "السيد حافظ" التي كتبها وعرضت أو مُثّلت،سواء على الصعيد المحلي أو العربي وقد لقت رواجًا كبيرًا .ومع ذلك ظل الرجل بعيدًا عن التناول بالدراسة والبحث لمختلف أعماله ماعدا بعض الدراسات النقدية المحدودة وبعض الرسائل الجامعية.

الفصل الأول

التجريب والمسرح

1- ماهية التجريب.

2- التجريب والإبداع.

3- التجريب في المسرح بين الحداثة والتراث.

أ- التجرب في المسرح الغربي.

ب- التجرب في المسرح العربي.

1- التجريب وتأصيل المسرح العربي.

2- شروط التجريب في المسرح العربي (شهادات بعض المسرحيين العرب).

3- إطلالة على التجريب في المسرح المصري (فترة الستينيات والسبعينيات).

في أواخر القرن العشرين وتحديدًا منذ منتصف ثمانيناته ظهر نوع جديد من المسرح أطلق عليه اسم (المسرح التجريبي). ومع أن هذا المسرح لم يصبح النوع الأهم فقد صار الأشهر بين الاتجاهات المسرحية التي تسود هذه المرحلة؛ فعلى امتداد المرحلة السابق ذكرها «اتخذت لفظة (تجربة) و(تجريبي) في المسرح معاني متعددة فما من إبداع تجديدي في جانب من جوانب الكتابة الدرامية أو العرض إلا أطلقت على نفسها اسما ما، وأضافت إلى هذا الاسم صفة التجريب.ودليل ذلك أن ما فعله المخرجون الروس بعد "ستانيسلافسكي"(*) والألمان والبولنديون، وصف أيضًا بأنه تجريبي وأن ما كتبه الدادائيون والسرياليون وأصحاب مسرح الطليعة الفرنسيون وغيرهم من أصحاب المسرح الثوري والملحمي وصف أيضًا بأنه تجريبي»[1]. ويجمع الكثيرون على أنه لا يوجد في الواقع قانون علمي صارم ومحدد لمعنى التجريب في المسرح، ذلك أن التجريب ثورة على التقنية القديمة التي أصبحت في عداد الماضي. فكل ثورة من هذا القبيل تعد تجريبيًا لأن أصحابها خرجوا من شرنقة القديم ليطئوا أماكن بكرا يتوخوني من خلال رحلة البحث والتجديد تلك، تحقيق الجديد على مستوى مفردات العرض المسرحي.

وقبل أن نتحدث عن التجريب كمصطلح في عالم المسرح سنحاول رصد تاريخه من خلال العلوم والفنون الأخرى بإيجاز، ونشير في البداية إلى أن «مصطلح التجريبية EXPERIMENTAL

---

*- ستانيسلافسكي STANISLAVSKI KONSTANTINE (1863-1938) :ممثل ومخرج روسي ولد بموسكو وكان منشطا بمسرح الفن بموسكو.

1- المسرح التجريبي الحديث عالميًا وعربيًا: فرحان بلبل.مطابع المجلس الأعلى للآثار.ص. 1.

مصطلح علمي استخدمه "داروين"(*) في نظرية (التحول) في منتصف القرن الماضي بمفهوم التحرر من النظريات القديمة في محاولة لاستكشاف الحقائق العلمية الجديدة كما استخدمه أيضًا " كلود برنارد"(**) في بحثه (مقدمة في دراسة علم الطب التجريبي) بهذا المعنى»[1] كما نجد أن هذا المفهوم نفسه ينطبق على مجال الفنون التشكيلية؛ ففي الثلث الأخير من القرن التاسع عشر ظهرت الحركة الانطباعية على يد كل من "مانيه"(***) (MANET EDROUARD) و"مونيه"(****) (MONET CLAUDE) بابتكارهما لأساليب جديدة حررتهما من الطريقة المتبعة في التصوير قديمًا، فقد سمح لهما هذا الاكتشاف اعتماد طريقة جديدة في فن التصوير، بالاعتماد على تأثير ضوء النهار انطلاقًا من انعكاسه على الطبيعة في الهواء الطلق. وكان

---

*- داروين شارلز (DARWIN CHARLES) (1809 –1882):
عالم طبيعي بيولوجي إنجليزي الجنسية،طور النظريات الخاصة بأصول الأنواع من خلال كتابه المشهور (أصل الأنواع) عن طريق الاختيار الطبيعي سنة 1859 وقد أحدث هذا العالم بنظريته الجديدة ثورة في مجال العلم والبيولوجيا.

**- كلود برنا رد(CLAUDE BERNARD) (1813-1887) :
فيزيولوجي فرنسي ولد بسانت جوليان، بيّن من خلال أبحاثه دور البنكرياس في عملية الهضم (هضم المواد الدهنية) والوظيفة الغليكوجينية للكبد (FONCTION GLYCOGINIQUE) وقد أضحت اكتشافاته فيما بعد مصدرا أساسيا لكل الأبحاث العلمية والطبية.

1- التجريب المسرحي في إطار مهرجان فيينا الدولي للفنون: أحمد سخسوخ.مطابع هيئة الآثار المصرية.1989.ص.1.

***- مانيه:(MANET EDROUARD) (1832-1882) رسام فرنسي ولد بباريس، تأثر بالمعلمين الكلاسيكيين وبالإسبانيين على وجه الخصوص، في القرن الذهبي، تأثر برواد الانطباعية، من بين لوحاته المشهورة غداء فوق العشب، وأوليمبيا..

****- مونيه(MONET CLAUDE) (1840-1926):رسام فرنسي اكتسب شهرته من خلال لوحته الانطباعية المعنونة بـ(إشراقة شمس) (1874) والتي اكتسبت المدرسة الانطباعية إسمها منها، ويعتبر من بين الرسامين الذين يمثلون فعليا المدرسة الانطباعية من أهم لوحاته: نساء في الحديقة، كاتدرائية روان.

هذا تمهيدًا لظهور الأبحاث العلمية في مجال اللون.وقد نتج عن هذه الأبحاث ظهور المدرسة الانطباعية الحديثة. وتلت كل من الحركة الانطباعية والمدرسة الانطباعية الحديثة ما يسمى بالحركة الوحشية التي كانت الأرضية ممهدة أمامها للظهور، ثم برزت إلى الوجود حركة أخرى هي الحركة التكعيبية(*).ثم جاءت بعدها الحركة التجريدية ثم المستقبلية(**) فالتعبيرية(***).وغيرها وكان هذا بالضرورة بداية لظهور حركات أخرى واصلت أبحاثها من حيث انتهت الحركات السابقة، وهذا إما بالثورة عليها أو تطويرما وصلت إليه.

أما في مجال الأدب فنجد أن هذا المصطلح ظهر على يد "إميل زولا " الذي تأثر بنظريات "داروين" و"كلود برنارد" فابتدع ما أسماه بـ(الرواية العلمية) متحررًا بذلك من النظريات القديمة في الأدب، تلك التي ارتبطت بالكلاسيكية والرومانسية.

أما إذا عدنا إلى مجال الفلسفة فإننا نجد أن التجريبية قد تسللت في نهاية الثلاثينيات وبداية الأربعينيات من القرن السابع عشر؛ حيث برزت لدى "ديكارت" في (مقال في المنهج) و(التأملات)، إذ أقام

---

*- التكعيبية: تسميتها مأخوذة من مكعب Cube وهي حركة فنية ظهرت ما بين 1907 و 1912 في مجالي الرسم والنحت وكانت من الإتجاهات التجريبية التي لعبت دورًا في تطوير شكل الديكور والزي المسرحي.

**- المستقبلية: تسمية مستمدة من رواية خيالية كتبها الإيطالي "فيليبو مارنيتي" F.Marinetti (1876-1944) باللغة الفرنسية وأسماها (مافاركا المستقبلي) MAFARKA Le futuriste واعتبرها البيان الرسمي لحركة المستقبلية التي أطلقها عام 1909. وقد شكلت المستقبلية تيارا تأسس في إيطاليا وروسيا معا وقام على رفض كل ما هو من الماضي، وابتكار أشياء وصيغ جديدة في الفن والأدب تتناسب مع عصر الآلة والسرعة، وكل ما يشكل مستقبل الإنسان المعاصر.

***- التعبيرية: انطلقت التعبيرية أساسًا من مبدأ تشويه الواقع، لذا اقترنت في الفن التشكيلي والمسرح والأدب بالقبح وبالكاريكاتور الذي اعتبر وسيلة لتحقيق الصدق الفني.

نظرية جديدة ترتكز في فحواها على بناء جديد قائم على (الأنا) التي تستمد وجودها من التفكير.

وبناء على ما سبق فإن كل استكشاف جديد يتحرر من التقنية القديمة هوتجريب،أي أن التجريب بهذا المعنى يتجاوز الأدوات المتخلفة القديمة ويطورها، أويكتشف المفردات التي تتلاءم مع طبيعة العصر لكي تصبح العلوم والفنون والفلسفات متطورة مع التطور التاريخي.ولكن إذا أصبح ما تم اكتشافه ملكًا للزمن وأصبح له تقنية خاصة به، حينئذ يصبح في عداد الماضي، أي تراثًا وتنسحب من عليه كلمة تجريب.

1 – ماهية التجريب

لا يكاد يتفق اثنان على تعريف محدد للتجريب في المسرح بحيث يكون تعريفًا جامعًا مانعًا «يجمع في تضاعفيه خصائص وسمات الظاهرة التي يرصدها ويحتويها...، فلا يفرّط في هذه الخصائص وتلك السمات من شيء إلا أحصاه وعنى به فضلاً عن أن التعريف ينبغي أن يمنع اختلاط الظاهرة بغيرها مما يمكن أن يقترب منها أو يتفق معها في بعض الجوانب والسمات، ويختلف معها في البعض الآخر»(1). ومما لا شك فيه أن كل باحث يصدر في تعريفه لظاهرة معينة عن وجهة نظر خاصة، إضافة إلى قناعته الشخصية بما يراه وجيهًا في حد ذاته والذي يقتضي منا « الدقة في التعبير عنه والإبانة عن استيفائه لشروطه؛ [إذ هو] محاولة لتأسيس الموضوعية في فهم الظاهرة واحتوائها وعيًا بها، وتفهما لها بمعزل

1– حول التجريب في المسرح قراءة في الوعي الجمالي العربي: سيد أحمد الإمام.الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1992 ص.ص.48/47.

عن النيات الكامنة في الصدور أو الأمزجة الشخصية التي تتسم بالمحدودية والمؤاقتة والتغاير المستمر...»[1].

تلك بعض السمات الجوهرية والأساسية للتعريف وإذ نوردها هنا؛ فهدفنا هو الاسترشاد بها والبناء عليها في التعرف على التجريب في المسرح تعرفًا سليمًا لا يخرج عن هذه الأطر التي نراها تحدد ماهية أي ظاهرة تحديدًا منطقيًا.

فالتجريب في الحقيقة أسلوب من أساليب علوم الطبيعة. وهذا ما يؤكده لنا "إسلن"[*] Martin Esslin حيث يقول: «كلمة (تجريب) مأخوذة في الأساس من العلوم... علوم الطبيعة وحينما يريد المرء أن يعثر على شيء جديد على تأثير جديد حينئذ عليه أن يجرب... ويجب أن يعثر المرء على شيء جديد ذلك أن تطور الفن يرتبط بتطور الفلسفة،علم الاجتماع وغيرها من العلوم الحياتية»[2].

ويرى الأستاذ "هناء عبد الفتاح" بأن مصطلح تجريب ظهر بداية«ملتصقًا بوضوح بالعلوم الإنسانية ثم انتشر على الفور داخل بنية الفنون ونسيجها في النصف الثاني من القرن التاسع عشر»[3]. ويضيف أن التجريب بهذا المفهوم يكون قد ارتبط بالتطور السريع والديناميكي للعلوم الطبيعية، لأن حركة البحث العلمي بتنوع أساليبه

1- مر.ن.ص.48.

*- مارتن إسلن (M.ESSLIN):ناقد إنجليزي هو أول من أطلق تسمية مسرح العبث، وذلك في كتابه" مسرح العبث" سنة 1962 وقد جمع تحت هذه التسمية كتابات يونسكو وبيكيت وبينتر وجينيه.

2- المشهد في المسرح الأمريكي والأوروبي حوارات مع مخرجي ومنظري المسرح المعاصر: ترجمة وتقديم أحمد سخسوخ. 1993.ص.66.

3- (أصول التجريب في المسرح المعاصر):هناء عبد الفتاح. مجلة فصول.مجلد 14.ع.1.ربيع 1995. الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة.ص.38.

سعيًا للاكتشاف، كان مسارها جيد وحر إذ لم يقف في وجه تنقلها من منطقة إلى أخرى أي عائق، ولم تجابه بمعارضة كبيرة بحيث تحد من انتقالها.فالقرن التاسع عشر إذن كان مسرحًا لتغيرات كثيرة تتعلق بأساليب البحث العلمي التي تعدت مجال العلوم إلى الفنون،وهذا مايؤكده لنا"جوستاف لانسون" Gustave Lanson (*) في كتابه المعروف بـ(De La Methode Dans Les Siences) الصادر عام 1911 في معرض حديثه عن تيار القرن التاسع عشر،إذ إن العلماء خلال هذا القرن ونظرًا للتطور الكبير الذي مس علوم الطبيعة، طرحوا ضمن نظرياتهم أساليب علمية تتسم بالجدة استخدموها في بحوثهم حول تاريخ الأدب وتوقعوا من خلالها الحصول على تعريف خالص للعلوم والفنون يلغي – كنتيجة حتمية – كل ما يخص الانطباعات الاعتباطية والأحكام غير المؤسسة. وقد اعتبر التجريب (هذا الأسلوب العلمي) دواءً لكل تقدم وتطور علمي عملي ونظري.ومن هنا ندرك أن ثمة مساواة بين العلوم الطبيعية والفنون فيما يتعلق بالتجريب كأسلوب علمي للبحث يستند إلى فرضيات ثم تجارب تؤدي في نهاية المطاف إلى استنتاجات، تصاغ في شكل نظريات دون إهدار حق الفنون في الاستفادة من هذا الأسلوب وهذا ما تم بالفعل، فلنأخذ على سبيل المثال ما طرحه "إميل زولا" EMIL ZOLA من فرضيات قام بوضعها وصياغتها في روايته (الرواية التجريبية) أو(LE ROMAN EXPERIMENTALE) مثبتًا أن الأسلوب التجريبي في الفن يقترب من الإبداع العلمي «ويسمح بتقديم أحكام وتقييمات موضوعية وقبل كل شيء يتسبب في بعث الرابطة

---

*- لانسون جوستاف (GUSTAVE LANSON) (1857-1934): بروفيسير فرنسي ولد بأورليانز، واشتهر بتطبيقه للمنهج التاريخي والمنهج المقارن في دراسة الروايات الأدبية.

أو الصلة التي انقطعت منذ أمد بعيد ما بين الفن والطبيعة»[1]. وبالتالي الارتقاء بالفن إلى مرتبة العلم وتحقيق التزامن بين الاثنين في التطور الحضاري.

وإذا أتينا إلى تحديد مفهوم التجريب من وجهة النظر الأسلوبية العملية ، فلن نجد أوفى من هذا التعريف للمنظر البولندي "ستانسلاو ووجيسيسكي" (STANISLAW WOJICICKI)، إذ يصفه بأنه «أسلوب استقرائي، أسلوب يعتمد على ملاحظة الحقائق، والتجريب المفسر لمعلومات معطاة على أساس افتراضي، لكي يستخرج من هذه الافتراضات نتائج حول حقائق أخرى»[2].

أما إذا تحدثنا عن التجريب عمومًا وعن وجوده كمفهوم بسيط، فهو قديم قدم الزمان؛ فمنذ وجد الإنسان وجدت معه جذوة التجريب، فقد جرب كل الطرق التي تكفل له سبل العيش، فحب البقاء دفع به إلى أن يجرب لكي يضمن استمرار وجوده، وحياته، فالتجريب إذا كان وليد الحاجة وحب البقاء.

ولكن السؤال الذي يفرض نفسه بإلحاح، هو ما الفرق بين التجريب والإبداع؟ هل هما وجهان لعملة واحدة أم لا؟ هذا ما سنحاول الإجابة عنه.

2- التجريب والإبداع

ما العلاقة بين الإبداع أو الابتكار والتجريب؟ هل هي مصطلحات مترادفة لمعنى واحد، أم هنالك بعض الاختلافات

1- (أصول التجريب في المسرح المعاصر): هناء عبد الفتاح. مجلة فصول.مجلد 14:ع.1 ربيع 1995.ص.38.

2- مر.ن.ص.ن.

والفروق بينها؟ في حقيقة الأمر العلاقة بين الإبداع والتجريب مغرية جدًا في ظاهرها، حيث تسمح بالخلط بينهما للاعتقاد بأنهما الشيء ذاته، والربط بينهما برباط الهوية؛ بمعنى أن هذين المصطلحين يمثلان الشيء نفسه في جوهرهما العام على الأقل، رغم أن التجريب ليس إبداعًا بالضرورة، والإبداع ليس تجريبيًا بالتبعية، ومن هنا قلنا إن العلاقة مغرية ومضللة. ولا بأس من رصد بعض الآراء حول هذه النقطة، ونورد في البداية رأي "منى أبو سنة" والذي مضمونه «أن التجريب مرادف للإبداع، والإبداع على الإطلاق، والإبداع الفني على التخصيص يعني إيجاد علاقات جديدة بين الأشياء من خلال مجاوزة الواقع من أجل تغييره بواسطة العقل الناقد»[1].أي أن التجريب يجب أن يستند صاحبه في بنائه إلى حقائق موجودة وكائنة فعلا.

ويرى "سعد الله ونّوس" أن كل تجربة إبداعية هي في حد ذاتها تجريب، ويضيف بشيء من الدقة قائلاً: «التجريبية هي طريقة وصفة، والإبداع يأتي في الدرجة الثانية. التجريبية لا يمكن أن تكون نوعًا من الإبداع العفوي بل هي عملية قصدية يتأخر فيها الإبداع درجة لتتقدم فيها الحرفية»[2].ومن هنا فإن "سعد الله ونوس" يفرق جيدًا بين ما هو تجريب وما هو إبداع، ويلحق بالتجريب صفة القصدية والحرفية.

ويذهب "كرم مطاوع" إلى ما ذهب إليه "سعد الله ونوس"؛من أن كل عملية مسرحية إبداعية هي تجربة مسرحية في حد ذاتها وأن «أي محاولة للإبداع في جوهرها تجريب فالإبداع في رأيه هو

1- حول التجريب في المسرح: سيد أحمد الإمام.ص.27.

2- (المسرح التجريبي): سعد الله ونوس.مجلة المسرح التجريبي.ع.1.1 سبتمبر 1993.مطابع المجلس الأعلى للآثار،مصر.ص.16.

اجتهاد في تجـاوز المـألوف والمعـروف إلـى غيـر المـألوف والمعروف»[1]. والجدير بالذكر أن الخلط بـين المصـطلحين قـاد البعض إلى اعتبار العلاقة بين كل من التجريب والإبـداع، ترادفـا لفظيًا وليس خلافًا اسميًا، إذ إن الأول وهو الإبداع تمتـع بالشـهرة والذيوع في الإستعمال على امتداد الزمن، أما الثاني وهو (التجريب) فقد اتسم بالخمول في الذكر والمؤاقتة التي يتجاوزها الزمن.ويحـاول "عزالدين إسماعيل" أن يفصل بين المصطلحين، أو بالأحرى أن يحدد بدقة وظيفة كل منهما في إطاره الخاص دون أن يتجـاوز مفهومـه المحدد، مؤكدًا على أن التجريب لا يمكن اعتباره نشاطا عامًا يمارسه كل المبدعين، مما ينفي علاقة الهويـة بـين الإبـداع مـن جانـب والتجريب من جانب آخر، كما ينفي علاقة التبعية أو التلازم بينهما؛ فلا يتضمن أحدهما الآخر بالضرورة أو يتبعه تبعية الظـل لخطـى السائر؛ فالإبداع في رأيه يمكن أن يضاف إلى التجريب، ولكن هـذا الأخير ليس شرطًا من شروطه، أي أن هنالك إبداعًا تجريبيًا وإبداعًا ليس تجريبيًا، ولكي نتبين ذلك الخيط الرفيـع الـذي يفصـل بـين الابتكار أو الإبداع والتجريب لا بد من إيراد أمثلة توضح لنا ذلك.

فعلى اعتبار أن الابتكار سمة من السمات التي تميـز الفنـان المبدع عامة، «فهو شامل، أي يتصف بالشمولية والاتسـاع بحيـث يمس كل الفنون، ولكن حين حاول "كوكتو" (مـثلاً) فـي مسـرحيته (عروسا برج إيفل) أن يخلق علاقة حقيقية بين المنظـر المسـرحي، والممثل كان يهدف إلى تغيير صفة العرض وطبيعة التـأثير علـى المتلقي عن قصد واعٍ، فإنه كان يجرب كالعالم في معمله، لأن لديـه

1- حول التجريب في المسرح : السيد أحمد الإمام.ص.37.

قوانين الدراما القديمة»[1]. وبوجود هذه القوانين حاول "كوكتو" التجريب بناءً على فرضيات، ليصل إلى نتيجة تخدمه في مجال التأثير،موضوع التجريب، فالقصدية هنا -إذن-هي شرط أساسي من شروط التجريب وهو الذي يتميز من خلاله عن الإبداع، ومن هذا المنطلق يمكن اعتبار "بريشت" BERTHOLD BRECHT(*) مجربًا،لأنه حاول التصدي للقانون العام للدراما الأرسطية في مجال تأثيرها الانفعالي على الجمهور مستهدفًا عن وعي وقصد تحقيق تأثير عقلاني. فهاتان التجربتان من صميم الابتكار غير أن هذا الابتكار صاحبه البحث عن جماليات جديدة،قصد من خلالهما المجربان الوصول إلى نتائج متوقعة أو لنقل مرغوبة، مستندين في ذلك إلى معطيات أو قوانين الدراما القديمة ونتائجها، وطبيعة العلاقات التي كانت تجمع بين كل جوانب الفعل المسرحي من عرض وجمهور متلقي.

فالتغيير في هذه القوانين أو الخروج عنها،يعني ابتكار طرق ووضع فرضيات جديدة للوصول - كما أسلفنا - إلى نتائج، دون صياغة هذه الفرضيات والنتائج في شكل نظريات أو قوانين جديدة، وهو ما نسميه تجريب. أما إذا انطلقنا من القاعدة الذهبية التي تقول: إن كل إبداع تجريب، وجدنا أن المسرح في كل تاريخه تجريبي، فقد كانت الظاهرة المسرحية في كل عصر من العصور، أو فترة من الفترات التاريخية تواكب عصرها وتعبر عنه.

1- (ملاحظات عن التجريب): جلال حافظ.مجلة فصول.مجلد:14.ع.1.ربيع1995.الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة.ص.20.

*- بريشت برتولد (BERTHOLD BRRECHT) (1898-1956): كاتب مسرحي ألماني ولد بأوقسبورغ يتميز مسرحه بالطابع الجمالي وهوالمسرح الملحمي وذلك عن طريق مسرحيات موجهة للفت انتباه النخبة من محبي المسرح.

3- التجريب في المسرح بين التراث والحداثة

تعود أصول مصطلح (التجريب) أساسًا، إلى الكلمة اللاتينية (EXPERIMENTUM) وتعني البروفة أو المحاولة، ومن المؤكد أن هذا المصطلح لم يكن له علاقة بالمسرح في زمن روما القديمة، ولا يعني هذا أن الرومان لم يبحثوا عن صيغ أدبية ومسرحية جديدة، أو لم يبتكروا طرقًا إبداعية متنوعة فرضتها طرائق الحياة العامة والفردية.

أما عن التجريب كمصطلح في المسرح فيرى الدارسون أن استخدامه كمصطلح نقدي يعود إلى أواخر عام1894، حيث «وصفت جريدة (Moniteur Universet) في الخامس من شهر مارس من العام نفسه المسرح الحر لأنطوان[*] (Libre Antoine Theatre) بأنه مسرح يرمي في المستقبل إلى أن يكون مسرحًا تجريبيًا»[1]. وإذا تساءلنا عن ماهية التجريب في المسرح، فإننا نواجه صعوبات جمة في تحديدها بدقة، نظرًا لاختلاف الآراء، فكلٌ يدلو بدلوه محاولاً

---

*- أندريه أنطوان(A.ANTOINE) (1858-1943): مخرج وممثل فرنسي، وأحد أهم المبدعين المحدثين، والممثل الرئيسي لتيار الحركة الطبيعية في المسرح، مؤسس المسرح الحر. وقد قدم فوق خشبة مسرحه أعمالاً واقعية فرنسية، كما حاول في مسرحه أن يقرب الفن المسرحي بكل أطره إلى الحقيقة الحياتية، لفظ في أعماله الرمز والشمولية التي يمكن أن يتصف بهما الديكور المسرحي، اهتم اهتمامًا كبيرًا بطراز الأداء التمثيلي وتطويعه لمفهوم العرض المسرحي وفردية الشخصيات، وبالمشاهد الجماعية. وفي عام 1897 أسس في باريس مسرحه (THEATRE ANTOINE) ليقدم أعمال وإبداعات الكتاب المسرحيين الشباب. وفي سنوات 1904-1914 أسس مسرح (الأوديون) وأخرج أفلامًا من أهمها:عمال البحر المهرة عام 1917، وللإشارة فإنه ناقد مسرحي.

1- (ملاحظات عن التجريب): جلال حافظ.مجلة فصول. مجلد. 14.ع.1.ربيع 1995.ص.39 .

تقديم ما يراه جامعًا بتلابيبه (أي التجريب في المسرح)؛ فهنالك من يرى فيه موضة المسرح في العصر الحديث ويرى البعض الآخر أنه مدرسة جديدة.ولكن هل حقًا التجريب في المسرح جديد؟ وهل التجريب مدرسة جديدة؟ أوطريقة جديدة؟ أسئلة تفرض نفسها وقد سبق أن طرحها "فاروق أوهان" وحاول الإجابة عنها قائلاً: «إذا اعتبرنا ذلك صحيحًا، فإننا نغالط أنفسنا، فمنذ ابتداء المسرح بشكل منظم حمل في جوهره هدف التجريب، فمن "أسخيلوس"(*) ومعاصريه مرورًا بـ" شكسبير"، ثم "ستانيسلافسكي" و"بريشت" ومن تلاهم لم يتوقف عنصر التجريب في المسرح يومًا ما وإلا لمات المسرح، ولم تر له حتى شاهدًا على وفاته».[1] وأتفق مع "فاروق أوهان" في ما قاله، لأن جذوة التجريب موجودة، بل أصيلة في ذات الإنسان، وذات الفنان المبدع فلولا اتسام فعل التجريب بالاستمرارية لما توصل المسرح إلى هذا الكم الهائل من التجارب، والمدراس والاتجاهات الفنية التي كانت نتيجة التجريب والرغبة الملحة في الابتكار والاستكشاف والتجديد، ولعل أول من خطا خطواته نحو المسرح هو ذلك الراقص البدائي.

يقول "عصام عبد العزيز" بأن الراقص البدائي كان: «أول من يخطو خطواته التجريبية نحو فن المسرح، إذ إنه عندما رقص رقصاته التعبيرية سواء الرقصات الدينية أو السحرية كان (يحاكي أفعالا) وكان أيضًا - يجرب السيطرة - على الكون كله، وقد نجح

---

*- أسخيلوس(Askhilos) (525 ق.م-456 ق.م) شاعر إغريقي أبدع المأساة الكلاسيكية. من بين 90 عملاً دراميًا أبقى لنا التاريخ سبعة من بينها: الأوريستيا، وبروميثيوس مقيدًا، أجاممنون، حاملات القرابين، الصافحات،الضارعات، سبعة ضد الطيبة.

1- (التجريب بين الكلاسيكية والحداثة): فاروق أوهان.مجلة فصول.مجلد:13.ع.4.شتاء 1995.ص.ص.22 /23.

في.. جعل هذا العالم مسرحًا لدراما الوجود الإنساني»[1]. بل إن «المسرح يدين بوجوده نفسه إلى تلك النزعة المتشوفة لاستشراف المجهول و لتجاوز كل ما أنجز وتحقق»[2]، فالتجريب حسب رأي "صبري حافظ" هو الذي دفع بـ" ثيسبيس"[*] إلى خلق الحوار بين أعضاء الجوقة ورئيسها، والذي كوّن بشكله ذلك الجذور الأولى للمسرح، الذي انبثق أساسًا من تلك الاحتفالات الديونيزوسية القديمة. والتطلع إلى آفاق جديدة في المسرح هو الذي جعل "أسخيلوس" يخلق التراجيديا من رحم محاولات " ثيسبيس"، ولا شك أن "أرستوفان"[**] عندما ابتكر الكوميديا كان الحافز وراء ذلك تجريبيًا محضًا، يصبو من خلاله إلى تقديم شيء مغاير لما قدمه عمالقة التراجيديا.

ومن هنا فإن المأساة والملهاة تدينان بوجودهما إلى تلك الجذوة المبدعة، صبوة الخلق والتجريب، إلا أن ما يراه "فاروق أوهان"، و"عصام عبد العزيز" و"صبري حافظ"، تجريبًا يقف حياله "جلال حافظ" موقف المتحفظ والمدقق في كل كلمة تصدر عنه، إذ يرى بأن

1- (التجريب والشكل الشعائري المقدس):عصام عبد العزيز.مجلة فصول.مجلد:14.ع.1.ربيع 1995.ص.ص 123/122.

2- التجريب والمسرح دراسات ومشاهدات في المسرح الإنجليزي المعاصر:صبري حافظ.الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1984.ص.7.

*- ثيسبيس(thesepis):
ممثل يوناني هو أول من لجأ إلى التنكر في العرض عن طريق تلطيخ وجهه بالسواد، ومن بعده قام الكاتب "أسخيلوس" بإدخال القناع لأول مرة في مسرحيته (ربات الانتقام). وقد كانت عروض ثيسبيس في القرن السادس قبل الميلاد تتم في الشوارع خارج المعبد.

**- أرستوفان (ARISTOPHANE) (445ق.م-386 ق.م): شاعر فكاهي (كوميدي) يوناني ولد بأثينا، لم يصلنا من أعماله المسرحية سوى إحدى عشر مسرحية فقط، وكلها تنتمي إلى الكوميديا القديمة، ومعظم مواضيعها تنطبق على ما هو في العصر الحالي، أي نجد الشاعر يهاجم خصومه من السياسيين أوالأدباء عن طريق الكوميديا.

"سوفوكليس"[*] حينما أدخل الممثل الثالث إلى المسرح «كان مجددًا وحين تغيرت وظيفة الجوقة في مسرح مواطنه يوربيدس، كان ذلك تطورًا طبيعيًا متماشيًا مع تطور تقنيات المسرح، نتيجة للتطور الفكري العام وتطور ذوق الجمهور»[1] ثم يطرح تساؤلاً مفاده: هل كان تجديد سوفوكليس تجريبيًا أم لا؟ ويجيب عن هذا التساؤل دون أن يؤرط نفسه في التسليم بهذا أو ذاك، غير مدخر جهدًا في تقديم الإجابة الدقيقة المستندة إلى مسلمات منطقية في الحالتين قائلا: «فإضافة ممثل جديد إلى الممثلين القديمين قد يعد من إحدى وجهات النظر تجريبًا باعتباره بحثًا عن تقنية أداء ثلاثية بغية استكشاف إمكاناتها مقارنة بتقنية الأداء الثنائية الموروثة، وقد لا يعد تجديد "سوفوكليس"، من وجهة نظر أخرى، تجريبًا باعتبار أن تجديده كان تراكميًا، ليس ابتكاريًا»[2]، ويصدر "جلال حافظ" في حديثه هذا عن تسليمه بأن «فن المسرح يستند في جوهره إلى تقاليد متوارثة يقننها المنظرون حينًا بعد وحينًا قبل أن يتعامل بها ومعها المؤلفون والمخرجون والممثلون والجمهور، هذه التقاليد تتطور من داخل نفسها حينا وتتجدد عمدًا حينًا آخر»[3]. غير أنني أرى بأن ما قام به "سوفوكليس" أو "يوربيدس" هو تجريب، باعتبار أن نية التغيير لإحداث تأثير أعمق موجودة، فما عمد إليه كلٌ منهما هو محاولة للتجديد ولإخراج إبداعاتهما في أشكال جديدة، وإن لم يمس هذا

---

*- سوفوكليس(sofoklis) (حوالي 496 ق.م-406 ق.م) شاعر إغريقي ألف حوالي تسعين مأساة وثلاثين مسرحية ساتيرية.حفظ لنا التاريخ منها سبع مآسي: أجاس، أونتيجون، التراخينيات، إليكترا، فيليكيت، أوديب ملكًا، وأوديب في كولونا.

1- (ملاحظات عن التجريب في المسرح): جلال حافظ. مجلة فصول. مجلد:14.ع.1. ربيع .1995.ص.26.

2- مر.ن.ص.ن.

3- مر.ن.ص.ن.

التغيير كل الجوانب إلا أن ما طاله يعد كافيًا لنطلق عليه تجريبًا في زمانهما، إذ المراد هنا هو تحقيق معادلة:

تأثير
التغيير ←——— الجمهور

أما "أحمد سخسوخ"، فيرى بأن كلا من"ثيسبيس" الذي أضاف الممثل الأول و"أسخيلوس" الذي أضاف الممثل الثاني، و"سوفوكليس" الذي أضاف الممثل الثالث «تجريبيون بإضافتهم للممثلين مما طور بالضرورة طبيعة بناء النص المسرحي، وبإضافتهم للأقنعة والملابس والأحذية وغير ذلك مما طور في تكنيك العرض المسرحي... ولقد كان هؤلاء تجريبيين آنذاك في عصرهم حيث كانت إضافتهم إضافات جديدة، ولكن لا ينظر لهم اليوم من خلال هذا المنظور؛ إذ أنهم يشكلون الآن التراث المسرحي القديم الذي تم تقنينه وأصبح في عداد الماضي»[1].يبقى أن نقول إن ما يعد اكتشافًا لميداني الدراما والمسرح، كان مرتبطًا بلا ريب بكل هؤلاء وباكتشافاتهم للممثل الأول، والثاني والثالث،« ومن هنا نشأت أغانٍ يلفها الحوار، والعالم المسرحي للتراجيديا والكوميديا،يقتحمها البروتاجونيست[*] Protagonist في مكان أكثر أمنًا ليدفع ببداية ظهور الممثلين الذين يمثلون في حواراتهم أكثر الأشكال تركيبًا لماهية الإنسان في مواجهته للآلهة، والأساطير، والأقدار..والماضي والأوامر والنواهي الدينية..»[2].

1- التجريب المسرحي في إطار مهرجان فيينا الدولي: ت.ت.أحمد سخسوخ. ص.ص.8/7.

*- البروتاجونيست PROTAGONIST: هو الممثل الأول في المسرح الإغريقي الذي يقوم بالتحاور مع الجوقة.

2- (أصول التجريب في المسرح المعاصر): هناء عبد الفتاح. مجلة فصول. مجلد:14.ع.1. ربيع1995.ص.37.

ويعرّف "بافيس"(PATRICE PAVIS) المسرح التجريبي بأنه «مسرح يكرس نفسه للبحث عن صيغ جديدة للتعبير وعمل على الممثل، وطرح للتساؤلات حول مكونات الفعل المسرحي»[1]، ومن هنا فإن المسرح التجريبي كاتجاه فني معاصر أو حركة، يسعى في جوهره إلى إيجاد أساليب مسرحية جديدة، سواء في التعبير أو الأداء أي التمثيل.ويضيف "بافيس" بشيء من التوضيح والدقة، «إن كل مسرح جدير بهذا الاسم، يجب أن يخضع جزئيًا على الأقل لنظام تجريب مستمر وأن لا يقبل أبدًا أساليب معروفة ومؤكدة النجاح سلفًا»[2]. وبناء على ما سبق فإن كل الفرضيات التي سبق وأن جربت وأثبتت نجاحها في الميدان مرفوضة قطعًا، لأنها تفتقر إلى الجدة وروح المغامرة والاكتشاف. وتعريف"بافيس"«على هذا النحو يكاد يربط فكرة المسرح التجريبي بطبيعة المعمل، حيث تختبر عناصر العرض المسرحي بحثًا عن تقنيات جديدة »[3]، وقد نتساءل ما هي المعامل المسرحية؟.

هي ببساطة شديدة، «مسارح تجريبية تبحث في مجال تقنيات الممثل والإخراج دون هدف تجاري، بل حتى دون اهتمام بتقديم عرض مسرحي كامل لجمهور كبير»[4].ومن هنا نقف على أساس من الأسس القويمة التي يعتمدها التجريب وهو، تعمد كسر القواعد الموروثة أو تجاوز التقاليد المتعارف عليها في محاولة اكتشاف وسائل جديدة للتعبير بهدف تحقيق تأثير معين على المتفرج استنادًا

1 – Dictionnaire Du Theatre: Patrice Pavis. Editions Sotials. Paris. 1980. P. 413.

2– م ر ن.ص.ن.

3– (ملاحظات عن التجريب في المسرح): جلال حافظ. مجلة فصول. مجلد:14.ع.1. ربيع1995. ص.25.

4– م ر ن.ص.ن.

إلى فرضية ذهنية محددة. دون التركيز على إقامة قواعد وأطر وقوانين تحكم هذه الأعمال، فقد ينبع التجديد في وسائل التعبير عن المسرح التقليدي وهذا ما يراه الناقد الإيطالي "دانتي كابيلبتي" إذ يقول: «إن التجريب هو أن يعرف الإنسان شيئًا جديدًا ويستكشفه، هذا الجديد يمكن إيجاده في كل أنواع المسرح التقليدي مسرح التسلية، المسرح الفني»[1]، ويضيف قائلاً« إن التجريب ليس هو المسرح الممل أو الغريب البعيد عن القواعد بل هو المسرح الذي يبحث من خلال حب المعرفة ويقودنا نحو التفكير في شيء قريب من الإنسان وحاجته الدائمة إلى التطوير»[2]. ولا شك أن "دانتي" يحاول هنا أن يدين أو على الأقل أن يعبر عن استيائه من أولئك الذين يستغرقون في الرمز والإغراب بحجة التجريب، ويفقدون أعمالهم ذوقها الفني نظرًا لاتسامها بالغرابة؛ فالتجريب لا يعني أبدًا خلق الحواجز بين العرض أو النص المسرحي والمتفرج أو المتلقي عمومًا، بل هو أعمق بكثير لأنه في أحد جوانبه يبني علاقة جيدة مع الجمهور المتلقي، وهنالك تجارب ركزت في بحثها على العلاقة بين العمل المسرحي التجريبي والمتفرج وطريقة التأثير وغيرها من الأمور التي تشكل هذه العلاقة التلازمية وتنميها بشكل إيجابي.

ويُعرّف (معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية) المسرح التجريبي بما يلي: «هو المسرح الذي يحاول أن يقدم في مجال الإخراج أو النص الدرامي أو الإضاءة أو الديكور..إلخ...أسلوبًا جديدًا يتجاوز الشكل التقليدي لا بقصد تحقيق نجاح تجاري، ولكن بغية الوصول إلى الحقيقة الفنية وعادة ما يتحقق هذا التجاوز عن

1- (التجريب لا يعني الغموض والملل والغربة): فيصل شمس. مجلة التجريبي. ع.7.7 سبتمبر 1996. مطابع المجلس الأعلى للآثار. ص.3.

2- مر.ن.ص.ن.

طريق معارضة الواقع والخروج إلى منطقة الخيال بل المبالغة في ذلك الخروج في بعض الأحيان»[1].

ومنذ البداية كان تطور المسرح ضمن أطر متنوعة،أخذت تسميات عديدة وطالت النص والعرض،لكن القاسم المشترك لهذه الحركات التجريبية كان الرغبة في تطوير العملية جذريا خاصة وأن «التجريب تزامن مع ظهور الإخراج كوظيفة مستقلة ومع رغبة المخرجين في تطوير البحث عن الربح المادي وبهذا المنحى يعتبر المسرح التجريبي THEATRE. EXPERIMENTALEعكس المسرح التقليدي وعكس المسرح التجاري»[2] وقد اعتبر "بريشت" في محاضراته المعنونة بـ(المسرح التجريبى) عام 1939 «أن كل مسرح غير أرسططالي هو مسرح تجريبي»[3]. ولكن هذا يشمل حتما الخروج غير الهادف، "فبريشت" مثلاً (صاحب المسرح الملحمي) «لم يكن يريد تحطيم المسرح الأرسطي أو نسف أسسه وقواعده، بمقدار ما كان يريد إيجاد مسرح حديث مسرح علمي وجدلي»[4] .

ومما تجدر الإشارة إليه، هوأن فكرة التجريب كمصطلح تثار حوله علامات الاستفهام طرحت في مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي في دوراته الثلاث الأولى، إذ حاول أكثر من أربعين شخصا من المسرحيين في العالم والوطن العربي خلال هذه الدورات أن يحددوا مفهوم أو معنى التجريب فجاءت تحديداتهم متنوعة

1- المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض (عربي، إنجليزي، فرنسي): ماري إلياس وحنان قصاب حسن. مكتبة لبنان ناشرون.ص.118.

2- المسرح التجريبي الحديث عالميًا وعربيًا: فرحان بلبل. ص.ص. 14/13.

3- مر.ن.ص.ن.

4- بناء الشخصية في مسرح ألفريد فرج: صالح لمباركية. شركة الأمل للطباعة والنشر، مصر 1997. ص.73.

متباينة، وكانت محاولاتهم منصبَّة حول وضع المصطلح في إطـــار التعريف العلمي (الجامع والمانع بشروطه التي أسلفنا ذكرها)، ولقــد لخص لنا "فرحان بلبل" هذه المفاهيم ضمن أربعة عشر تعريفًا وهي:

«- التجريب هو التمرد على القواعد الثابتة

- التجريب مرتبط بالديمقراطية وحرية التعبير.
- التجريب مرتبط بالمجتمع.
- التجريب مزج بين الحاضر والماضي.
- كل مسرحية تتضمن نوعًا من التجريب.
- لا يوجد تعريف محدد للتجريب.
- التجريب انفتاح على ثقافة الآخرين.
- التجريب إبداع.
- التجريب مرتبط بتقنية العرض.
- التجريب عملية معملية.
- التجريب فن الخاصة وجمهور المثقفين.
- التجريب تجاوز للركود.
- التجريب مرتبط بالخبرة في مجال المسرح.
- التجريب ثورة»[1].

غير أننا نلاحظ أن هنالك خلطًا فـــي هـــذه المجموعـــة مـــن التعاريف يخص «وصف العملية التجريبيـــة بـــين أهـــدافها وبـــين مصادرها وأساليب تنفيذها ويصح بعضها [أي بعض هذه التعـــاريف] على أي إبداع في أي عصر، ويصف بعضـــها المنـــاخ المطلـــوب

1- المسرح التجريبي الحديث عالميًا وعربيًا: فرحان بلبل.ص.ص. 12/11.

لتحقيق أي إبداع. وهي كلها تدل على غياب المعنى الدقيق لكلمة تجريب»[1] ولكن من المؤكد أن هنالك رابطًا مشتركًا بين هذه التعاريف وهو (مخالفة المألوف). وهذه التعاريف الأربعة عشر ما هي – في الحقيقة – إلا وصف للتجريب أكثر مما هي تعريف له.

وعلى الرغم من كل المحاولات لتحديد معنى التجريب في تعريف جامع مانع له، فإن لفظة التجريب بقيت وما تزال غائمة الملامح والدلالة، وأكبر دليل على ذلك هو أن ذات الموضوع أعيد طرحه من جديد في الدورة الثامنة لمهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، وكانت النتائج المتمخضة عن الاستطلاعات عبارة عن آراء متنوعة ومتفاوتة من حيث النسب، فالنسبة الكبرى منها جنحت إلى تعريف التجريب في المسرح بأنه الضرورة الملحة في الإتيان بالجديد، أو التجديد ومحاولة الخروج ما أمكن عن المألوف والمعتاد، مع الإشارة إلى أن أصحاب هذا الرأي أو الآراء التي سنأتي على ذكرها، متنوعوا المهام والاهتمامات والوظائف في الميدان المسرحي فمنهم مخرجين وممثلين ومؤلفين ومخرجين مؤلفين. فمن بين المؤلفين فيما يخص الرأي الأول "ألفريد فرج" الذي يلخص رأيه في قوله بأن «التجريب المسرحي اتجاه جديد للتحديث لا يملكه جيل واحد...»[2] وهو بهذا يؤكد على تواصل الأجيال في ممارسة هذا الفعل، أي أنه ليس حكرًا على جيل دون آخر، ويشترط في ذلك التجديد أو التحديث.

أما المخرج المصري "ناصر عبد المنعم" فيرى أن التجريب «طرق لمناطق جديدة لم يطرقها أحد من قبل أي غزو للمجهول

1- مر.ن.ص.12.

2- (لا يزال الإختلاف حول مفهوم التجريب مستمرًا): مدحت أبو بكر. مجلة التجريبي.ع.7. 7سبتمبر 1996. مطابع المجلس الأعلى للآثار. ص.7.

والاختلاف مع ما هو سائد ومألوف...»[1] مع تأكيد على أن الإبداع لا يقف عند مجرد الاختلاف، لأن هذا الأخير لا يعني أو بالأحرى لا يؤدي معنى التجريب.

في الوقت الذي ذهبت نسبة أخرى لا بأس بها من المشتركين إلى إعطاء التجريب تعريفات متنوعة فالمؤلف والمخرج المغربي "محمد الكغاط" يقول: «بأنه من الصعب أن نضع تعريفا محددا للتجريب وأن التجريب – في رأيه – يعني البداية من حيث انتهى الآخرون، وأنه مرتبط بالمسرح منذ نشأته وليس بالأمر الجديد»[2].

وتعددت تعاريف التجريب وتنوعت مفاهيمه عند المخرج السوري "مانويل جيجي" فيرى «أنه تجديد وأنه إضافة علاقات جديدة على جميع مستويات العرض المسرحي بداية بالممثل وانتهاء بأصغر قطعة ديكور واستخدام أدوات تعبير جديدة تساير اللحظة الراهنة والبحث عن رموز للعلاقات التي نعيشها ولا يعني ذلك تجاهل أي نص بدعوى أنه كلاسيكي قديم...»[3].

ونسبة أخرى من المشاركين وهي أقل من السابقتين يرى أصحابها أن التجريب حركة دائمة التغير ولا استقرار لها. ومن بين هؤلاء الناقدة المصرية "نهاد صليحة"، التي ترى أن التجريب «حركة دائمة وبحث دائم عن لغات مسرحية جديدة قادرة على مواكبة الحساسية الفنية في عالم دائم التغير، لأن التجريب [حسب رأيها] لا يستهدف الوصول إلى غايات تصبح بمثابة قوانين أو قواعد أو أطر ثابتة»[4].

1- مر.ن.ص.ن.

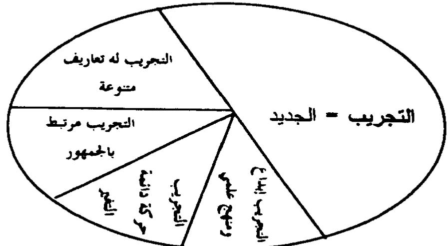
2- مر.ن.ص.ن.

3- مر.ن.ص.ن.

4- مر.ن.ص.8.

أما "مارتا كوينجي"MARTA KWINGY فتصرح بأنها «لا تملك تقديمًا محددًا للمسرح التجريبي [إلا أنها تقـول] بأنهـا علـى انتظار دائم لكل ما سيحدث ونتساءل ماذا سيحدث؟ [وترى] أن كلمة تجريب أساسا تحمل في طياتها معاني أو انطلاقات مختلفـة للغايـة، فهي إما تجديد لرؤى قديمة أو إبداع من اللحظة ذاتها شرطًا أن يكون ذلك مرتبطًا بالاستمرارية لأن المسرح التجريبي - كما ترى - يغير اتجاهاته بسرعة شديدة»[1].

ونسبة أخـرى مـن المشـاركين مسـاوية للنسـبة السـابقة تقريبًا،ربطت مفهوم التجريب بالجمهور، بل أولت اهتمامها الكبيـر لهذا الأخير،ومن بين هؤلاء المخرج "ألونج كيـنج سـين" Alonge King Sin من سنغافورة الذي يضع الجمهور فـي دائـرة اهتمامـه الأساسية إذ يقول: «التجريب هو تقديم ما لا يحبـه الجمهـور فـي التجريب»[2] وتعريفه هذا لا يعني معاكسة الجمهور والتضـاد معـه ومع رغباته،بل الانطلاق به من حالة التقليد الأعمى إلى حالـة مـن تلقي المعاني والخبرات الجديدة عبر الفعل التجريبي.



الشكل رقم (01): تمثيل النسب في شكل هندسي للتوضيح أكثر.

1- مر.ن.ص.ن.
2- مر.ن.ص.ن.

وهنالك نسبة أخرى لا تقل عددًا عن النسبة الثانية تـرى فـي التجريب إبداعًا ومنهجًا علميًا. أما النسبة الأخيرة وهـي أقلهـا عـددا فترى فيه (أي في التجريب) حاجةً إلى التطوير .من بين هؤلاء "دانتـي كبيلبتي " (DANTY KABILIPTY) الذي يرى أن التجريب حاجـة دائمة وملحة للتطوير واكتساب المعارف إذ قال بالتحديد: «برأيـي أن التجريب هو أن يعرف الإنسان شيئا جديدًا ويستكشـفه، هـذا الجديـد يمكن إيجاده في كل أنواع المسرح التقليدي، مسرح التسلية، المسـرح الفني.وبرأيي أن التجريب ليس هو المسـرح الممـل أو الصـعب أو الغريب البعيد عن القواعد، بل هو المسرح الذي يبحث من خلال حب المعرفة ويقودنا نحو التفكير في شيء قريب مـن الإنسـان،وحاجته الدائمة للتطور»[1] (أنظر الشكل رقم 01).

من خلال ما سبق نلاحظ تنوع الآراء واختلاف الـرؤى ولكـن ليس بمعنى التضاد، وإنما كلها تصب في إطار واحد وتوضـح فـي آن معًا تنوع قيم وملامح التجريب.ويبقى المفهـوم الأكثـر شـمولية لهـذا المصطلح هو (الجديد) وابتكار قيم وتجارب جديدة، وأساليب مغايرة لكل ما هو مألوف. وفي رأيي أن التجريب في نهاية المطاف هو: كل جديـد يمكن أن يأتي به المبدع المسرحي على مستوى النص أو الإخراج أو ما إلى ذلك من الأمور الوطيدة الصلة بهذا الفن، وفي اعتقادي أن التجديـد هو أهم ما يمكن أن يميز التجريب، على أن يكون هذا الجديد ذا قيمـة، بحيث يضيف جديدًا مفيدًا ورؤية مهمة للإبداع المسرحي.

ولكن قد نتساءل كما يمكن أن يتساءل غيرنا، هل التجريب يمـس جوانب في المسرح ولا يمس أخـرى؟ أم أنـه يمـس كـل الجوانـب

1- (التجريب لا يعني الغموض والملل والغرابة): فيصل شمس. مجلـة التجريبـي. ع.7 .7سبتمبر 1996. ص.3.

بالضرورة؟ أم يمس هذه الجوانب بالاختيار، بما في ذلك النص المسرحي الممثل السنوغرافية بما تحتويه من ديكور، إضاءة، وصوت...؟.

في اعتقادي إن التجريب نظريًا كان أو تطبيقيًا يمس كل المناطق في الحياة المسرحية وجوبًا وكل مفردات العرض المسرحي، كما «يمكن أن يتلاشى من منطقة ليذوب في منطقة أخرى باعتباره «نموذجًا/ موديلاً» أو إلهامًا للإبداع والابتكار، وأن يستنفذ نفسه في دائرة من دوائر الإبداع، ليعبر إلى دائرة إبداعية أخرى..»[1]. بما يضمن التجريب على كافة المستويات ومن ثم تطوير الأساليب وطرق المعالجة الدرامية،ولقد طال التجريب عددًا من مفردات العرض المسرحي من بينها على سبيل المثال لا الحصر الممثل، النص، الجمهور..

<u>أ/ الممثل:</u>

لقد أولى المسرح التجريبي أهمية قصوى للممثل، باعتباره أداة ضرورية، وقناة أساسية في لعبة المسرحية لأنه يعد «..العمود الفقري للعمل المسرحي، ولكي يكون كذلك يجب أن يكون أولاً ممثلاً متكونًا، أو يتكون داخل إطار العمل،.. لابد من عملية تكوينية مستمرة لكل (الممثلين).. ويحتاج الممثل في هذا السياق لأن يكون مرهف الحس، رقيقًا، واعيًا بدوره، متحكمًا في أدواته، وخاصة جسده وحسه، ليصبح وسيلة إيصال جيدة بين طرفين..»[2].

وقد لاحظنا كيف أن" ستانيسلافسكي" في تجربته المسرحية كان دائم البحث عن ممثل متميز له قدرات خارقة، يستطيع تقديم

1- (أصول التجريب في المسرح المعاصر): هناء عبد الفتاح. مجلة فصول. مجلد:14. ع.1. ربيع 1995. ص.40.

2- (في المسرح..لاشيء سوى الممثل!): وائل عبد الفتاح. مجلة المسرح التجريبي. ع.7.7 سبتمبر 1993. مطابع المجلس الأعلى للآثار. ص.5.

الكثير عــن طريــق أداة التعبيــر الأولـــى التـــي يمتلكهـــا وهـــي الجسد،بالإضافة إلى ما يمكن أن تنطق به أفعاله وما تتم عنه حركاته من دلائل، تسهم في تكوين التشكيل الحركي للعرض المسرحي، دون أن يغفل دور الصوت في هذا التشكيل وكذا الجانــب الســيكولوجي للممثل «...حتى مايرهولت نفسه قال" لستانيسلافســكي": أتمنـــى أن أعود تلميذًا لك – وذلك – لأن "ستانيسلافسكي" اعتمد الحياة الداخلية للممثل (وظف علم النفس) وحركته الجسمانية (الصوت والحركة) كما تناول العقل الذي يضبط حركات الممثل – الداخليــة والخارجيــة – كمحاور لعمله، واليوم نرى أغلب المسرحيين في أوروبـــا يعـــودون لتطبيق ستانيسلافسكي، الذي لم يكن يعتمد الحركة الهزليــة (المـــايم) لكنه كان يقيم عمله على التحليل والضبط»[1].

كما أن "آرتو" في محاولته لتقديم تجربة فريدة من نوعهـــا فـــي مجال المسرح التجريبي، كان تركيزه منصبًا على البحث لإيجاد ممثـــل من نوع خاص، ممثل مبدع، رياضي وشجاع..بحيث يشكل عنصرًا بالغ الأهمية في فاعلية أدائه، الذي كان يتوقف عليه نجاح العرض المسرحي بالدرجة الأولى. غير أن "آرتو" حطم هذا النموذج حينما طالب بأن يكون هذا الممثل إلى جانب ما سبق ذكره «عنصرًا سلبيًا محايدًا، حيث إن أي مبادرات شخصية تأتي منه مرفوضة رفضًا باتًا»[2].

ومن هنا بدأ نجم الممثل يأفل تدريجيًا، حتى أصبح مجـــرد أداة صغيرة في يد المخرج بعد أن كان سيد العرض المسرحي بلا منازع؛ فالمخرج في خضم حلمه القادر على تطويع جسد الممثـــل وحركاتـــه

1- (ندوة: الفرق الحرة تخلط بين التجريب وفن المايم): تدخل أحمد زكي. مجلة المسرح التجريبي. ع.8. 8 سبتمبر 1993. ص.11.

2- المسرح التجريبي الحديث عالميًا وعربيًا: فرحان بلبل. ص.33.

لخدمة كل كلمة في النص، جعله يرى النص جسدًا قيد التشكيل، حيث يخضع الممثل إلى تحويلات لا محدودة ينسجم فيها مع النص وروحه، رغبة منه في خلق مسرح يعتمد على الحركة قبل كل شيء، وتشكيل هذه الحركة في الفراغ المسرحي. لقد أصبح هذا المخرج يرى في الممثل عدوه الأول على الرغم من أنه أداته الأولى مالم يوفق في إيصال المنتظر منه إلى الجمهور «..وقد تبارى مخرجوا المسرح التجريبي في إخفاء هذا العدو. ومادامت السينوغرافية تعتبر أقوى عضلات المخرج، فقد تكفلت الإضاءة، والأقنعة، والماكياج في إخفاء وجوه الممثلين. وعندما يختفي وجه الممثل يختفي معه كل انفعال إنساني. فتقوم بقية أعضاء الجسد بالتعبير الإنساني الذي يظل عملا ميكانيكيا رغم كل دلالات الجسد النفسية»[1]. ومن ثمة تحول الممثل إلى مجرد أداة ميكانيكية في العرض المسرحي، بل إن هنالك من عبر على هذه الوضعية التي آل إليها الممثل بالعبودية، بأن وصف الممثلين في القرن العشرين بعبيد التشكيل الحركي، لأنهم (أي الممثلين) فقدوا مكانتهم حينما تراجعت قيمة النص وهبطت مكانته، حيث تم تجريدهم من جوهر عملهم وهو صياغة الكلام.

ب/النص:

إذا كان الممثل هو العدو الأول للمخرج في المسرح التجريبي، فإن النص هو عدوه الثاني الذي عمد إلى محاولة نسفه وتحطيم تلك المكانة التي كان ينعم بها، يقول جروتوفسكي: «إن النص بالنسبة لنا لا يعدو أن يكون أحد العناصر التي تكوّن المسرحية، رغم أنه ليس أقلها قيمة. أما معنى المسرحية فلا يعبر عنه إلا عن طريق الوسائل المسرحية الخالصة، والمخرج يتصرف في النص بحرية، ولكنه لا

1- مر.ن.ص.35.

ينزلق أبدًا في التفسيرات الشخصية إنه يحـاول أن يـتلمس سـحر الكلمات في حب ويراقبها بعناية وهي تمثل»[1]. ونلمس من خلال ما قاله "جروتوفسكي" نوعًا مـن الموازنـة بـين الـنص والأسـاليب الإخراجية في غير تطرف، غير أن هذه النظرة ليست هي المسـتقرة لدى المخرج في المسرح التجريبي.

إن العروض المسرحية قبل أن تتجسد على خشبة المسرح هـي في الأصل نصوص لكاتب المسـرح، ومـن دون شـك أن الـنص المسرحي لا روح فيه إذا لم يترجم إلى عرض على الخشبة إذ «النص المسرحي لا يعد مكتملا إلا بتجسيده داخل الفـراغ المسـرحي أمـام متفرجين.وكل نص مسرحي – بطبيعة الحال – يملي أسـلوبه الـذي يعني التعبير عن مضمون المسرحية ومناخها العام.ويتوقف الأسـلوب في تشكيل الفراغ المسرحي – للإشارة – على متغيرين هما:

1 – الفكرة والروح العامة التي يراد تأكيدها في الـنص الـدرامي، والقيم التي يتم إستخلاصها منه بوصفه محور العرض المسرحي فيما يطرحه على المتفرجين.

2 – الرؤية الإخراجية»[2].

لقد أخذ عدد من المخرجين في المسرح التجريبي على عاتقهم مهمة هدم النص المسرحي، وقد تزامنت هـذه الثـورة مـع تربـع المخرج على كرسي العرض، بوصفه قائد الأوركيسترا المسـرحية فعلى سبيل المثال يرى "آرتو": «أن أجمـل تعبيـر عـن المسـرح

1– تجارب جديدة في الفن المسرحي: سمير سرحان. المركز العربي للثقافـة والفنـون، بيروت. ص.12.

2– (التجريب في تشكيل الفراغ المسرحي لمسرحية «كاليجولا»): صبري عبد العزيز. مجلـة فصول. مجلد:14. ع.1.ربيع 1995. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة. ص.232.

الخالص الذي يدعو له، هو أنه مسرح يحذف المؤلف لصالح ما نسميه المخرج... وهو مسرح نشعر فيه بحالة ما قبل اللغة؛ حالة تستطيع أن تختار لغتها موسيقى وحركات وإيماءات وكلمات»[1].

فبعد قضاء المخرج على الممثل وحصر عمله في نقاط وحدود لا يجب أن يتعداها، توجه إلى كاتب النص الذي كان يشرف سابقا على الخطوط العريضة وحتى الدقيقة منها في العمل المسرحي المجسد كعرض، ليحد من حريته وينتزع منه زمام الأمور. ولا شك أن إعلان "بارت" عن موت المؤلف يدل دلالة قاطعة على «أن النص ليس تتابعًا من الكلمات التي تفصح عن معنى لاهوتي ثابت محدد أو رسالة (المؤلف- الإله) كما يقول "بارت"، ولكن النص فضاء متعدد الأبعاد تمتزج فيه وتتصادم مجموعة مختلفة من الكتابات - ليس منها ما يعد كتابة أصلية»[2]. وقد أدرك المخرجون المسرحيون هذه الحقيقة وتجسد هذا الفهم من خلال ممارساتهم الفعلية في العروض المسرحية.ويذهب "مارتن إسلن" إلى «أنه يصعب اختزال الدراما إلى مجرد بيان شخصي واضح المعالم، يطرحه مبدع واحد يتحكم تمامًا في المعنى المحدد لكل عنصر وعلامة متضمنة في الرسالة الصادرة عنه»[3]. وهو بذلك يسلم بموت سيطرة المؤلف المطلقة.

وقد كانت الخطوة الأولى الحاسمة في تحرير المسرح من أسر الأدب، هي حرية التصرف في النص، إذ عمد المخرج إلى استغلال النص المسرحي المكتوب، كما يستغل الرسام الألوان والظلال في

1- (تراجع النص): محمد شيحة. مجلة فصول. مجلد:14. ع.1.ربيع 1995، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة.ص.188.

2- موت المؤلف المسرحي؟: أدريان بيج. مطابع هيئة الآثار المصرية1993، القاهرة. ص.15.

3- مر.ن.ص.17.

رسم لوحاته.ومن هنا أصبح النص مجرد أرضية تطبق عليها التجربة، ويمارس عليها المخرج ملكاته الخلاَّقة «ولكي يتصرف المخرج بحرية في العملية المسرحية، لابد له أن يقدم تكنيكًا جديدًا، إلا أن العمل المسرحي يؤمن أنه لا يوجد تكنيك مقدس، فأي وسيلة من وسائل التعبير مشروعة..»[1]. ومن ثم كان دور المخرج هو التركيز على السينوغرافيا بشكل خاص، ومحاولة إبرازها وجعلها في الواجهة بما لا يدع مجالاً أوسع للممثل أو الكاتب المسرحي ممثلاً في نصه المكتوب. وقد نالت كفة الرؤية الإخراجية حظها من الاهتمام وتم ترجيحها على غيرها من عناصر المسرح وأخذت مكان الريادة فيه.

ونشير إلى أن تصرف المخرج في النص لا يخرج عن هاتين الطريقتين:

1- نص معروف يقوم المخرج بإعداده، وهذه العملية عبارة عن خرق لمعطيات النص للحصول على مادة نصية تناسب الرؤية الإخراجية، آخذة بعين الإعتبار الحد من دور المؤلف وإبراز دور السينوغرافيا.

2- نص يكتبه المخرج ولكننا لا يمكن أن نطلق عليه نصًا أدبيًا، لأنه أشبه ما يكون بالسيناريو الخاص بالعرض المسرحي. كما يعمد المخرج وفريقه أحيانًا إلى الاستغناء الشبه كلي عن النص المكتوب، بأن يعمد هؤلاء إلى الارتجال الذي يولد نصًا لا يخرج عن إطار العرض المسرحي.

ج/الجمهور:

لقد كان الجمهور المسرحي عنصرًا مستهدفًا من خلال عدد من التجارب المسرحية، التي سعى أصحابها إلى خلق علاقة جديدة مع المتفرجين، لمحاولة كسر الجدار الرابع الذي يعمل على تثبيت المسافة

1- تجارب جديدة في الفن المسرحي: سمير سرحان. ص.12.

المادية والنفسية، الفاصلة بين المشاركين في العرض من متفرجين وممثلين. وكثيرة هي الأصوات التي تعالت رافضة للمسرح الطبيعي بحائطه الرابع، ومن بينهم الكاتب الإيرلندي "شين أوكيزي" الذي قال: «يتفانى النحت والمعمار، والأدب، والشعر، والفنون الأخرى في البحث عن الطرق الجديدة... لم يظل المسرح إذن هادئًا خلف إطار خشبته ينظر بعين وجلة إلى الحياة، التي تتغيّر حوله وكأنه كسيح عاجز واهن،يطل من نافذة فتحت في حائط حجرتها الرابع»[1].

ومما تجدر الإشارة إليه هو أن «كل من كتبوا عن نظرية التلقي،باتجاهاتهم المختلفة التي تتراوح بين السيميوطيقا والتفكيك بكل اتجاهاته، يجمعهم اهتمام واحد وهو الدور الذي يلعبه المتلقي (الجمهور) في النسيج المعقد للفن باعتباره علامة تواصلية a communicative sign»[2].

وإذا كان البعض يرى بأن المتلقين – عمومًا – بمن فيهم القارئ والجمهور المتفرج، مجرد عنصر هامشي قادر على التفكير وفقًا لقواعد محددة، فإن هنالك من يرى بأن فهم النص أو العرض المسرحي، لا يتم إلا في ضوء التلقي الجيد،يقول "باتريس بافيس" ملحًا على نظرية التلقي: «ليس هناك شك في أنه لا يمكننا فهم نص العرض وعملية الإخراج الدرامي نصًا شارحًا (Meta texte) إلا في ضوء الآليات المختلفة للتلقي، سواء كانت هذه الآليات إدراكية أو عاطفية أو أيديولوجية»[3].

1– (تراجع النص): محمد شيحة. مجلة فصول. مجلد: 14.ع.1. ربيع 1995. ص.187.

2– (جماليات التلقي والمسرح): دينيس كالاندرا.مجلة فصول. مجلد: 13.ع.4. شتاء1995. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة. ص.141.

3– مر.ن.ص.ص.142/141.

وإذا عدنا قليلاً إلى الوراء، سنجد بأن المسرح في جوهره إنما يعني فن المشاهدة والرؤية ويتجلى لنا ذلك في «الأصل اليوناني لكلمة (مسرح)، إذ تشتق هذه الكلمة من فعل بمعنى (يرى)، كما تجسد اللوحات التي صورها المصورون اليونانيون القدماء في القرن الخامس قبل الميلاد، مدى اهتمامهم بطبيعة المشاهد وطبيعة العرض بصفة عامة»[1]. ثم إن هنالك سمة جوهرية تميز الفن المسرحي، وتتمثل في تلك الديناميكية التي تشمل المشاركين في أي حدث مسرحي، سواء منهم أولئك الذين يؤدون أدوارًا، أي الممثلين، أو الجمهور المتلقي الذي يتلقى الحدث إن جماعيًا أو فرديًا كل بطريقته الخاصة.

لقد سعى الفنانون التجريبيون سواء كانوا كتابًا أو مخرجين، إلى كسر الحاجز الذي يحول دون خلق حالة التواصل بين طرفي المعادلة المسرحية (ممثلين وجمهور). وقد حاولوا جاهدين إشراك الجمهور في الظاهرة المسرحية، سعيًا إلى كسر تلك الحالة السكونية التي تميز المسرح القديم، والذي يقوم في أساسه على التلقين الذي يتولاه المسرح،عن طريق ما يقدمه الفنانون للطرف الملقن وهو الجمهور.«وتوالت في سرعة تلك الضربات، التي لم تكتف بإحداث شروخ أو صدوع في ذلك (الحائط الرابع)، بل سعت إلى هدمه وانتهت إلى نزعه أو إنكار أن يكون له وجود أصلا، وإنكار الإيهام المرتبط به»[2].

إن التجريب المسرحي أولى اهتمامًا كبيرًا لعنصر الجمهور، وكان هنالك عدد من التجارب التي ركزت عليه دون سواه من العناصر، متوخية خلق علاقة جديدة ينتفي ضمنها عنصر الإيهام، الذي يسهم إلى حد كبير في تعميق الهوة.

1- مر.ن.ص.141.

2- (تراجع النص): محمد شيحة. مجلة فصول. مجلد: 14.ع.1. ربيع 1995. ص.187.

تلك هي بعض العناصر التي طالها التجريب، ولكن أين يمكننا أن نموقع مصطلح التجريب في ظل التراث والحداثة؟.

لقد تنوّعت الآراء والتعاريف فيما يخص التجريب، فهو كما رأينا لدى البعض خروج عن السائد والمألوف أو قطع مع الموروث ومع الماضي، ومع كل ما هو سائد، فالتجريب المسرحي في رأي الكثيرين «هو تعبير عن رغبة في تجاوز البلادة والجمود والتكرارية العمياء للصيغة المسرحية، وقد صارت سخفا خاويًا أو متحفيًا منغلقًا على نفسه ومنفلتًا من الزمن»[1]. وهذه الرغبة تحمل في ثناياها قلقا كبيرًا إزاء الوضعية التي وصل إليها الفنان والمشاهد، مع وجوب فض هذه الإشكالية، بحيث تسمح بالحصول على صيغة مسرحية تتمتع بمصداقيتها التي فقدتها إلى حد ما، وكذا باستعادة وجهها المشرق بما في ذلك قابليتها للإمتاع الفني والجمالي والفكري، ضمن إطار من الترابط والتلاحم العضوي الذي يجب أن يجمع بين الشكل والمضمون. من هنا فإن التجريب المسرحي هو إعادة النظر في المسرحية شكلاً ومضمونًا ولكن هل يعني – كل ما أسلفنا ذكره – تحطيم الموروث والسائد وانطلاق التجريب من العدم؟ قطعًا لا، لأن التجريب، «أيما تجريب، لا سبيل له إلى قطع نهائي مع معطيات الماضي أو مع إنجازاته ولا يمكن أن يبدأ أيما تجريب من الصفر... ونظن في هذا الإطار أن التجريب يقوم على أساس بلورة التراكمات الخاصة والعامة الراهنة والسابقة والتاريخية والاجتماعية الفردية والجماعية»[2]. أي أن الفارق الزمني بين النصوص المسرحية لا يحول أبدًا دون استغلال المادة القديمة والبناء على أنقاض بعض

1- حول التجريب في المسرح: سيد أحمد الإمام. ص.69.

2- (بين التجريبية والكلاسيكية والحداثة): بول شاوول. مجلة المسرح التجريبي. ع. 8. 8 سبتمبر 1993. مطابع المجلس الأعلى للآثار، مصر. ص.4.

قوانينها قوانين جديدة، أو الاعتماد على بعض أسسها في بناء أسس أخرى وهكذا... بل إن الموروث هو من صميم الفعل التجريبي، ولكن ليس لزامًا له، فالتعامل مع المادة القديمة في إطار التجريب المسرحي هو من أهم التجارب المسرحية والتي يحاول من خلالها المؤلف أو المخرج إعطاء تشكيل جديد وبنية جديدة، يتحدد ضمنها منظور أو مفهوم خاص؛ فالتعامل مع التاريخ – مثلا – يكون على أساس أنه مادة أولية، ولا يتعامل معه كبنية مغلقة وإلا كنص مغلق.كما أن التعامل مع الموروث لا يكون على أساس القداسة – خاصة المادة التاريخية منه – ولكن نتساءل ما هي العلاقة التي يمكن أن تجمع بين المألوف أو الموروث والفعل التجريبي؟.

يقول "مارتن إسلن" في تحديده لهذه العلاقة: «التجريب هو تفاعل مع التقليدي، وكلاهما يؤثر في صياغة الآخر وتشكيله، كما أن التجريب امتداد وتطوير للتقليدي، وذلك لتطويعه لمتطلبات المرحلة الراهنة، بالإضافة إلى أن التجريب كثيرًا ما يتجاوز معطيات الحاضر بالرجوع إلى الماضي فالعبثية[*] إحياء لتقاليد الكوميديا دي لارت.والتجريب يستمد وجوده من شتى أنواع التقليدي في الثقافات المختلفة كاستخدام بريشت الأوبرا الصينية والكابوكي الياباني وأنواع شرقية أخرى»[1].

•- العبثية: يتجلى العبث في الأعمال الأدبية في غياب الرابطة المنطقية بين أجزاء العمل وبين العمل ومرجعه في العالم مما يؤدي إلى اضطراب في المعنى وصعوبة التفسير العقلاني. وقد ظهرت ملامح مسرح العبث في فترة ما بين الحربين عندما أصبح اللامعقول التيمة المركزية للعمل المسرحي، ثم تبلور كتوجه بعد الحرب العالمية الثانية، وأول مسرحية بالمعنى الكامل للكلمة هي (المغنية الصلعاء) للروماني "يوجين يونسكو" E.IONISCO (1912–1993) ثم مسرحية (في انتظار غودو) للأيرلندي "صموائيل بيكيت" S.BECKETT (1906–1989).

1- حول التجريب في المسرح: سيد أحمد الإمام. ص. 58.

من هنا فإن العلاقة التي يقيمها الفعل التجريبي مع التراث هي علاقة تفاعل تتجاوز الزمن وتنقل المـألوف إلـى مسـتوى أكثـر عمومية، بحيث يعبر عن الحاضر باعتباره تراثًا ثقافيًا إنسانيًا يمتلكه الجميع ومن خلاله تجسد الرؤى المسرحية ضمن قوالـب مسـرحية تجريبية جديدة ذلك لأن «الميزة الحقيقية في الفن والأدب المتحضرين أنهما تراث ممتد يستفيد لاحقه من سابقه ويقنع كل فنان بالإضافة إلى جزء صغير إلى الخبرة الفنية، التي سبقته وتظلله.. روح المسـؤولية عن البشر والكون»[1]. إن الفنان يولد في الفن ويعيش فيـه ويتـنفس من خلاله، وكل فنان لا يحس بانتمائه إلى التراث العالمي ولا يحاول جاهدًا أن يقف على إحدى مرتفعاته فنان ضال.

ويؤكد "ألفريد فرج" على الدور الكبير الـذي يلعبـه التـراث والمألوف عموما في تكوين بنية التجريـب قـائلاً: «... لا يوجـد تجريب بدون تراث، ولا يوجد مسرح تجريبي بدون مسرح تقليـدي، ولا يمكن وضع التجريب في مواجهة التراث بل هو يستلهم التـراث ويتجه إليه... والعبارة لا تكون مفهومة إلا على هذا السياق»[2]. أي أن التجريب لا يمكنه أن يكون مضادا للتراث أو في مواجهة معاكسة له، بل إن التراث يصب في التجريب وهذا الأخير يستلهم منه لتجسيد رؤاه، ثم إن الموروث كان ومازال على رأي "هيثم يحيى الخواجـة" مصدرا مهما لكل عمل مسرحي اعتمد التجريب أساسا له في تحقيق قفزة نوعية جماهيرية، ولن يكون التجريب في رأيه مقنعًا ما لم نـعِ هذه المقولة ونعرف كيف نستغلها، لأن التجريب في الحقيقة «يتأسس في ضوء الوعي بالتفارق البليد بين الأنماط الفنية والصيغ المسرحية

1- (دفاتر المسرح): صلاح عبد الصبور. مجلة المسـرح التجريبـي. ع.9.9 سـبتمبر 1993. مطابع المجلس الأعلى للآثار، مصر.ص.9.

2- حول التجريب في المسرح: سيد أحمد الإمام. ص.ص. 59/58.

السائدة عن حقبة ماضية وواقع التجربة الحياتيــة...وبتعبيــر آخــر التجريب ينطلق من الوعي بالطابع الإشكالي الممكن تاريخيّـا بــين بنيوية التجربة (الجمالية – الفكرية) مسرحيًا والتجربة الحياتيــة»[1]. هنالك إذًا تلازم وترابط بين التجربة المسرحية بمـا تسـتلهمه مـن التراث من جهة، والتجربة الحياتية من جهة أخرى لكي يتكــون مـا يسمى بالتجريب المسرحي، الذي وإن كان (كما يراه البعض) خروجًا عن المألوف، إلا أنه يستند على ما هو مألوف.

ولكي نحدد بدقة أكثر طبيعة العلاقة التي تحدثنا عنهـا، والتـي يمكن أن تجمع بين الفعل المسرحي التجريبي والمـوروث نـورد هنـا انشغال "نبيل فرج" ورأيه الذي حاول من خلاله تحديد منطق التجريـب آخذًا بعين الاعتبار العلاقة التي تحدثنا عنها آنفًا حيث يقول: «لا معـدى عن تحطيم كل الدّنان[*] القديمة من أجل خلق جديد لا يضيق فيه الشـكل بالمضمون أو المضمون بالشكل، ولا يضيق فيه الشكل والمضمون معًـا عن استيعاب حركة الواقع في الزمان والمكان و[يضيف بأن] التجريـب هو الذي يمكن أن يحقق هذا المستوى من التعبير حينما يكــون مـدركًا لمنطلقاته في الظرف التاريخي والجغرافي وحينما يكون واعيًا بمراميـه في الفعل والتصور متحررًا من كل القيود»[2].

وعندما نتحدث عن المألوف والتراث والاستلهام منه فهـذا لا يعني أبدًا الاعتماد عليه كمعين لا ينضب لتكرار كل ما هـو جـاهز ومعروف، لأن التأسيس لفعل التجريـب لا يكـون بهـذا الشـكل، فالتأسيس لا ينطلق من فراغ، أي أن التأسيس يجب أن يرتكز علـى

1- مر.ن.ص.69.

*- الدنان: المفرد الدنّ وهو وعاء فخم للخمر جمعه الدنان والدنّان هو صانع الدنّ وبائعه.

2- مر.ن.ص.ن.

شيء مهم وهو تحرير المسرح من المسرح، بمعنى أن يكون اللاحق فيه مخالفا ومغايرًا للسابق، ولكن هذا لا يعني القطيعة مع مـــا هـــو مألوف ومعروف ومن هذا المنطلق يقول "عبد الكـــريم برشـــيد" إن «الإبداع يختنق ويموت في حضرة الإتباع / النموذج أو الموديل، أي ذلك الإبداع المنغلق الذي يصادر حرية الاجتهـــاد وحريـــة الخلـــق والابتكار والإضافة. إنّ كل فعل مسرحي لا يضيف جديدًا لا بـــد أن يكون فعلاً ضد التأسيس»[1]. ومن هنا يتفق كل مـــن "نبيـــل فـــرج" و"عبد الكريم برشيد" على سمة التحرر في التعبير من خلال صـــيغة مسرحية لا يضيق فيها الشكل بالمضمون أو العكس.كمـــا أن ســـمة الجدة هي من بين السمات التي تميز الفعل التجريبي، بَيْد أن الاستناد على ما هو مألوف لابد أن يخرج من دائرة التكرار أو الاجترار لكل ما هو جاهز ومعروف – كما أشرنا – والمؤكد أن التأسيس يعتمـــد سبلاً جديدة ترتكز على الفهم الصحيح للتجريب بحيث يدعم هذا الفهم حركة الفن المسرحي بتطويرها للوصول إلى ما هو جوهري وجديد في معمارية العرض المسرحي.

والمؤكد أن التراث ضروري للتجريب وللحداثة بصفة عامـــة، بل هو ملازم لهذه الأخيرة وهذا ما يؤكده لنا الفيلسوف "نيتشه" فـــي قوله: «إن الفنان الحديث يلقي بنفسه في أحضان الماضي لأنه يحتاج إلى التاريخ [ولعله يقصد التراث] باعتباره المخزن الذي تحفظ فيـــه كل الأزياء – وسيكتشف الفنان الحديث أنه يوجد زي بعينه يناسبه – ولهذا يستمر في تجريب زي بعد آخر»[2]. ومن هنا نـــدرك بـــأن لا

1- (التأسيس): عبد الكريم برشيد. مجلة المسرح التجريبي. ع.10.10 ســـبتمبر 1993.. مطابع المجلس الأعلى للآثار، مصر. ص.10.

2- (المسرح والتجريب والمأثور الشعبي): عبد الكريم برشيد. مجلة فصول، شتاء 1995. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.ص.17.

تناقض ولا تضاد بين الحداثـة والتـراث، بـل إنهمـا متلازمـان بالضرورة، ولا يمكن تجاهل التراث وركنه جانبًا، لأنه داخل ذواتنـا وهذا ما يتحدث عنه "عبد الكريم برشيد" في قوله: «فـالتراث داخـل ذواتنا، التراث له وجود خارج الأنا خارج النحن. التـراث ذاكرتنـا الجمعية فيها تلتقي كل الذوات فهل يعقل أن يبتعد المبدع المسـرحي، بل هل هو بقادر أن يبتعد عن مجال جاذبية الدائرة السحرية للتـراث وخاصة الشعبي منه؟ هل يعقل أن يفرط المبدع المسرحي في ذاتـه في تراثه؟»[1]. ولكن يجب أن نعلم جيدًا بأن عدم التخلي عن التراث لا يعني عدم المساس به إطلاقًا أو وضعه في دائرة القدسية والتسليم بكل ما هو موجود فيه، ويبدو أن ما تحدثنا عنه آنفًا كان يمثل مشكلة واجهت الفنانين الحداثيين، إذ كانوا في صراع مستمر - لاسيما فـي البداية - مع بعض المؤسسات خاصة منها الدينية، هذا الصراع امتد فيما بعد ليقف ضد التقاليد الأدبية والمسرحية، شـعارهم فـي ذلـك نصرة العقل على النقل، والإبداع على الإتباع، والاجتهاد على التسليم بما هو كائن وموجود في شكل مسلمات، لأن «الحداثة تعنـي نـزع النموذج،بل هدم هذا النموذج لبناء نموذج مغاير - ثـم نهـدم هـذا النموذج المغاير - لبناء نموذج أكثر مغايرة وهكذا هدم فبناء فهـدم.. هذه هي الحداثة ترفض أُبوة الماضي وذلك بإسقاط الوصـمة عـن الماضي وأشكاله أو نماذجه باعتبارها أشـكالاً تاريخيـة (لا قدسـية خالدة) قابلة للتغيير».[2]

فالفعل التجريبي باعتباره فعلاً حداثيًا ليس لـه إلا أن يرتكـز على أسس الحداثة وأن يسم نفسه بسماتها وملامحها، فيسـعى إلـى

1- مر.ن.ص.ن.

2- مر.ن.ص.ن.

التجديد وبناء نماذج جديدة على رفات نماذج أخرى، على أن يتخلص صاحبه من الاستلاب، بمحاولته الاصطدام في كل مرة مع المنجزات السابقة لتحقيق منجزات وإبداعات حديثة يحذوه في ذلك التعامل مع الموروث بمرونة أكثر ومحاولة اكتشافه بشكل مغاير، فالتراث الحقيقي لا يمكنه إلا أن يكون ذلك «التراث الموظف توظيفا حقيقيا أو واقعيًا وعلميًا.فما معنى أن ترث شيئًا قد تكون له قيمة كبيرة، ولكنك لا تعرف معناه ولا مغزاه، ولا تعرف لأي شيء يصلح.إن أي تراث – كيفما كان – لا يجد له وظيفة في الآن، لا يعني أن يبقى بلا فائدة وبلا معنى»[1]. ودعنا نتصور قيمة التراث الذي لا يستمد منه بدافع القداسة أو بدوافع أخرى، إنه بلا شك لا قيمة له، لأن «الارتباط بالموروث، من خلال علاقة التقديس، لا يمكن أن يعطي – في النهاية – إلا موروثًا جامدًا وثابتًا وميتًا ومنحطًا. أما العلاقة الميكانيكية به، فإنها لا يمكن أن تنتج تراثًا متحركًا، وأقصى ما يمكن أن تعطيه هو موروث أحادي البعد والمستوى، موروث لا يفعل ولا ينفعل، ولا يؤثر ولا يتأثر، ولا يغير ولا يتغير»[2].

وبذلك فإن العلاقة التي نراها يمكن أن تجمع بين الفعل التجريبي والموروث أو التراث ولا يمكنها إلا أن تكون جدلية فهي أسلم علاقة، وأكثرها مردودية، لأنها تأخذ من التراث شيئًا وتعطيه أشياء، وتقرأ منطوقه وصامته، إنها لا تلامس سطحه فحسب، بل إنها تحفر في أغواره وتترجم غيابه حضورًا وسكونه حركة، وماضيه حاضرًا ومستقبلاً، إنها تجعل منه تراثًا يسير في اتجاه ما هو إنساني وحيوي ومدني وحقيقي وعقلي وعلمي. وفي إطار هذه العلاقة تتعدد القراءات

1- مر.ن.ص.ن.

2- مر.ن.ص.ن.

الخاصة بالموروث وتتنوع طرق الاستلهام والاستفادة منه، كما تتجلى الكثير من الأمور الخفية والمحظور الاقتراب منها سابقًا أو تزداد أبعاده أكثر اتساعًا ووضوحًا، وفي اعتقادنا لا توجد علاقة أفضل من هذه يمكن أن تجمع بين التجريب والتراث أو الموروث، لأنها تجعل العمل مؤصلاً ومؤسسًا على قواعد التطور السليم للظواهر والأشياء.

أ- التجريب في المسرح الغربي:

إن التجريب هو خروج على كل قاعدة، وإذا تأملنا مليًا تاريخ المسرح نجده يحوي طرقًا ومناهج مختلفة ومتعددة في هذا المجال. ولكن ترى هل للتجريب في المسرح رواد يشار إليهم بالبنان، بأنهم ممثلوه دون منازع أو هم الذين ابتكروه، ليكون كغيره من المدارس التي إذا ذكرت إحداها، تداعت إلى الذاكرة أسماء معينة اقترنت بها؟.

إن حركة التجريب المتواصلة بإمكاننا أن نصفها بحركة إصلاح مسرحي، ذلك أنها أسهمت عن طريق أجيال من المبدعين، والمنظرين والمسرحيين في إثراء هذا الفن، ونجد بأن الإختلاف قائم من حيث الطرح أو الفكرة التي تعد محور التجريب.وكذا من ناحية الصيغ الخاصة بكل مبدع أو بالأحرى بكل مجرِّب. وفي الحقيقة نجد أن تنوُّع التجارب يكون تبعًا لما تناولته من مواضيع فعلية متنوعة، للإتيان بالجديد والوصول إلى مناطق بكْر لم تطأها أقدام الأجيال السابقة من المسرحيين على أن يعتمد هذا البناء الجديد على ما هو موجود، بحيث يأخذ المجرِّب عينة من العينات أو لنقل على الأصح مفردة من مفردات العرض المسرحي لتكون موضع التجربة.

الحقيقة أن المسرح التجريبي لم يكن مدرسة مستقلة بذاتها كغيرها من المدارس، نظرًا لحداثة نشأته وتنوُّع وسائله، وتباين

أساليبه، لذا يصعب تحديد معالمه بشكل جيد، كما يصعب علينا حصره في طريقة واحدة أو منهج معين لننسب إليه في نهاية المطاف عددًا من الأسماء لتقترن به، ذلك لأن مجال التجريب واسع ومتنوّع ولكلٍّ وجهة نظر خاصة به وأفكار جديدة يحاول طرحها فإما أن تكون ناجحة أو غير ذلك، وبذلك كانت سمة التنوُّع لصيقة بهذا النوع من المسرح «...فتجد على سبيل المثال "ستانيسلافسكي" و"لي ستراسبرج" من بعده يؤكدان، على أهمية الممثل في العرض المسرحي... ثم تجد "جوردن كريج " يؤكد على النقيض في أهمية حذف الممثل من التجربة المسرحية واستبدالها بالدمية»[1] وبالمقابل نجد أن "بيسكاتور"[*] و"بيترشتاين"من بعده يؤكدان على ضرورة استخدام الآلية الحديثة في العملية المسرحية، بينما نجد من يؤكد على الضد، أي التخلص منها (في العملية المسرحية)، أمثال "جروتوفسكي" و"جوليان بيك"، بدعوى أنها تعوق الإبداعات الفنية في المسرح.

ومن هنا فإن «طرق التجريب إنما ترتبط في الواقع بالمناخ الحضاري والعصر ووجهة نظر الفنان في الكون وموقفه من الإنسان... والتجريب ليس برفاهية فنية.. ولكنه ضرورة يفرضها قانون تطور الأشياء لكي يصبح الفن عصريًا لا متْحَفيًّا»[2]، بل إن "يوجين يونسكو" يرى في عملية التجريب أنها لا تعدو أن «تكون

1- التجريب المسرحي في إطار مهرجان فيينا الدولي للفنون: ت.ت. أحمد سخسوخ. ص.10.

*- إرفين بيسكاتور (BISCATOR ERVINE) (1893 –1966): مخرج ألماني مبدع فكرة المسرح السياسي للطبقة العاملة، من أهم المجربين المسرحيين في المسرح المعاصر ومن أعماله المتميزة (أعداء البشر) "لموليير" و(الطبقة المتوسطة) "لماكسيم جوركي" و(راسبوتين) "لتولستوي" وقد قدمت هذه الأعمال بمسرح BISCATOR BÜHNE في الفترة ما بين (1927–1931).

2- مر.ن.ص.ن.

عملية إعادة اكتشاف الأشياء»[1]، ذلك أن ما نكتشفه أهم مما نبتكره بل إن الابتكار في حقيقته ليس سوى اكتشاف أو إعادة اكتشاف. وبهذا فإن التجريب في المسرح ليس إلا إعادة اكتشاف جديد للعناصر الأساسية في اللعبة المسرحية وأدواتها الفنية.وفي الواقع لا يوجد – كما أشرنا – شكل محدد أو طريقة محددة لإقامة التجريب في المسرح؛ إذ إن التاريخ يحوي تجارب عديدة ومتضاربة، وكل تجربة تختلف عن الأخرى وذلك بفعل منهج الفنان ورؤيته للعالم من خلال تفاعله مع مفردات الواقع الحضارية. ونجد بأن عددًا كبيرًا من الإبداعات أو بالأحرى التجارب قد «تركت آثارًا كبيرة على المسرح في العالم ككل كالبريختية والعبثية، إلا أنها لم تنتقل بذاتها لتصبح المدرسة نفسها في بلدان الآخرين، بل ظلت قائمة في بلدها ولم تنتقل بكل خصائصها وتجلياتها، لتصبح منهجًا عالميًا رغم كل تأثيراتها الهائلة في شتى أنحاء العالم. فقد ظلت تجربة مايرخولد وزملائه روسية، وظلت البريختية ألمانية، وظلت العبثية فرنسية.. رغم التأثير الذي تركته هذه التجارب في عدد هائل من مسرحيي العالم»[2].

وإذا حاولنا التأريخ لهذا النوع من المسرح، فبعد بعض التجارب المسرحية التي تمثلت في عروض مسارح الشرق الأقصى، والعروض اليونانية، نجد "ستانيسلافسكي" الذي بنى فكرة التجريب «على ضرورة (هدم الواقعية) في مقابل الاهتمام (بالحياة الداخلية للممثل) وبإبداعه الداخلي»[3] فقد كان لزامًا عليه وعلى كل المهتمين

1- (المسرح التجريبي من ستا نيسلافيسكي إلى اليوم): جيمس روز إيفانس.عرض أسامة أبو طالب. مجلة فصول. مجلد: 6.ع.3. أبريل. مايو. يونيو1982. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة. ص. 255.

2- المسرح التجريبي عالميًا وعربيًا: فرحان بلبل.ص.14.

3- التجريب المسرحي في إطار مهرجان فيينا الدولي: ت.ت.أحمد سخسوخ. ص. 8.

بفن المسرح، وهم يرون غيره من الفنون تحيا في حركة تطور مستمرة فرضها العصر لكي تبدو فنونا حديثة، أن يحاول تطوير هذا الفن للرقي به ليساير عصره، كغيره من الفنون كالرسم والنحت والموسيقى... وما كان ذلك ليتيسر بما هو موجود ولا بأولئك الممثلين على حد رأي "ستانيسلافسكي" «من هنا أدرك أنه لكي يقوم فن جديد، لابد من ممثلين جدد، ممثلين من نوعية مختلفة يستخدمون تكنيكًا جديدًا كل الجدة، ومن ثمة كان اتجاه ستانيسلافسكي إلى الممثل بالدراسة، بحثًا عن قدراته وتحديًا لها»[1]. لقد وجه هذا المبدع كامل اهتمامه وتركيزه إلى الممثل، واعتبره العمود الفقري للعرض المسرحي، إذ كان يبحث عن ممثل مختلف تمام الاختلاف عن الممثل الموجود آنذاك، ممثل يستخدم تقنيات جديدة، ويستغل قدراته بشكل أكبر مما يمكنه من أداء جديد وجيد، يبنى على أسلوب مغاير لما هو مألوف، وطريقة جديدة هي الأخرى على خشبة المسرح.

ومن هنا فإن "ستانيسلا فسكي" لم يقف عند حدود التنظير أو بالأحرى لم يكن تفكيره هذا مجرد سعي إلى ثورة شكلية جزئية قاصرة، بل كان يرمي من خلال ذلك إلى اكتشاف ودراسة مدى اتساع حجم القدرة على الإبداع الداخلي لدى الممثل، وقد قاده ذلك – كما أشرنا – صوب عالم المضمون الداخلي ومنه إلى الكشف عن أسلوب للأداء بطريقة جديدة ومختلفة على خشبة المسرح، مع العلم أن التجريبية في التمثيل لدى "ستانيسلافسكي"، إنما بدأت حينما حاول الاستفادة من أكبر عدد ممكن من قوانين علم النفس ثم محاولة تطبيقها في الأداء على الخشبة.

1- (المسرح التجريبي من ستا نيسلافسكي إلى اليوم): جيمس روز إيفانس.عرض أسامة أبو طالب.مجلة فصول. مجلد: 6.ع.3. أبريل. مايو. يونيو1982.ص. 255.

ومثلما هو معهود في عالم التجريب، فبعد مدة أصبح ما جاء به "ستانيسلا فسكي" محض تراث وماضٍ لا غير، غير أن ذلك لم يَحُل دون استفادة بعض التجارب الجديدة من هذه التجربة، سواء كان ذلك بتطوير الفكرة أو بمعارضتها أو مناقضة مفهوماتها لبناء مفهومات ورؤى جديدة.

فبعد "ستانيسلا فسكي" جاء "نيقولا مايرهولت" تلميذه ومعاصره في الوقت نفسه الذي اعتمد في تجريبه على منطلقين أساسيين اعتبرهما الركيزة الأساسية في تطبيق أفكاره ويتمثلان في ما يأتي: «الأول هو اكتشاف فكر المؤلف والثاني هو تقديم هذا الفكر في شكل مسرحي أسماه (لعبة المسرح) على أساسه يقوم العرض المسرحي كله»[1] وقد ركز "مايرهولت" في تجاربه على تجنب نقل المشاعر الفردية، والسعي إلى نقل خلاصة تقنية للانفعالات، وكان لزامًا عليه تحديد الملامح الفردية للجماعات مما جعل جماعاته تتحرك في كتلة واحدة متناغمة من انفعالاتها وأدائها. واستبدل من الناحية الشكلية الستائر بالمناظر المسرحية وكان يتحرى إبقاء أنوار الصالة مضاءة مثل أنوار الخشبة ليزيد من حرارة الجمهور، وقد كان «مؤمنًا بأن الأداء الصامت أرقى من الكلمات التي هي مجرد زخرفة على الحركة، وهو في ذلك كان يسعى إلى فكرته المثالية عن العرض بوصفه عملية (مسرحة) الهدف منها هدم أية محاولة لخلق الحقيقة على المسرح»[2]، ثم إن التجريبية لدى "ما يرهولت" ركزت على علاقة الممثل بالجمهور، حيث جعل الممثلين، يتحركون وسط الجمهور من خلال بنائه لممرات توصل الخشبة بالصالة بل إنه كان يؤمن بأن

1- مر.ن.ص.ن.

2- مر.ن.ص.256.

الجمهور إنما وجد كي يرى ما يريد له المخرج والممثلون أن يرى لا غير، إذ قال: «إن الجمهور قد وجد لكي يرى ما نريد له أن يرى»[1].

وقد طوّر "مايرهولت" في العشرينيات نظريته في الحركات على خشبة المسرح، وأسماها البيوميكانيكية وهي شكل من أشكال التدريب الرياضي البدني للممثل يهدف أساسًا إلى تطوير قدراته الجسدية تلك المتمركزة في الفعل الحركي، أي الاعتماد بشكل كبير على القوانين الميكانيكية محاولة لاكتشاف إمكانيات أخرى للتعبير المسرحي باستثناء الكلمة. وفي هذه الفترة بالذات كان هنالك رجل آخر جرب طريقة جديدة في المسرح وهو "ألكسندر تاييروف"[*] الذي جمع في تجربته عناصر الفنون لتوسيع مفهوم المسرح وكان يركز على ضرورة أن تتكون الفرقة المسرحية من راقصي باليه ومغنيين أوبرا ولاعبي السيرك، وكان يؤكد مثل "مايرهولت" على الحركة التي هي أهم من الممثل. و إذا كان "ألكسندر تاييروف" قد اتفق مع هذا الأخير كما يبدو فإنه اختلف معه في الوقت نفسه من حيث تركيزه على أهمية الإيماءة والحركة، ولكن على ألا تُفرض الإيماءات والحركات قسرًا ومن الخارج بل نتيجة تدريب الممثل بحيث يعمل على خلق الإيماءة والحركة من داخل نفسه. ويعتبر ألكسندر تاييروف القائم بدور المحرر بالنسبة للممثل الواقع تحت سيطرة المؤلف كما في مسرح الفن. ثم جاء

1- (التجريب والشكل الشعائري المقدس): عصام عبد العزيز. مجلة فصول. مجلد:14. ع.1. ربيع 1995. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة. ص.121.

*- ألكسندر تاييروف (1885 -1950):

مخرج روسي، مؤسس ومدير "المسرح الصغير" بموسكو، كان من أهم دعاة المسرح الهادف، والذي يسيطر عليه التشكيل (الحركي الإيقاعي) والموسيقى والصيغ التشكيلية.

"فختانجوف"[**] واعتمد في تجريبه على إنجازات كل من"ستانسيلافسكي" و"مايرهولت"، وحاول الاستفادة من تجربتيهما، لخلق شكل مسرحي أكثر ثراء وتنوّعًا عن طريق المزج بين الحقيقة السيكولوجية والوعي الكبير بظاهرة المسرح، وكل ذلك كان «يتطلب من الممثلين ألا يفكروا حول الشخصيات بل أن يفكروا مثل الشخصيات، فعلى الممثل إذن أن يحيا ويفكر مثل الشخصية التي يلعبها»[1]. ولقد كان هذا الفنان صاحب اتجاه شعري في جوهره، دقيقًا في عمله ورومانسيًا في روحه ساعيًا وراء الصدق والقوة يرى في الفن بحثًا دائمًا وليس شكلاً نهائيًا.

ومن بين الفنانين التجريبيين الذين تركوا بصمة في المسرح التجريبي "إدوارد جوردن كريج"[*] الذي كان يحلم بمسرح جديد

**- ايفجيني فختانجوف(1883 -1922):
مخرج وممثل روسي منذ عام 1911 وهو مرتبط بمسرح افن بموسكو الذي أسسه ستانيسلافسكي. وفي عام 1913 أنشأ بجامعة موسكو فرقته المسرحية الخاصة وأسماها (فرقة الأستديو الدرامية) اتسمت أعماله بطابعها الفنتازي والواقعي الممتزج بالسخرية. من أهم أعماله:روزمير شولم "لهنريك ابسن" 1918. وايريك الرابع عشر "لأوجست سترندبرج" 1921 ومعجزة القديس أنطوني" لميترلنك" عامي 1918 و1921 وغيرها.

1- (المسرح التجريبي من ستانيسلافسكي إلى اليوم): جيمس روز ايفانس. عرض أسامة أبو طالب. مجلة فصول.ع.3. أبريل. مايو. يونيو1982. ص.256.

*- جوردن كريج (1872 -1966):
مخرج إنجليزي وسينوغراف ومنظر مسرحي، بدأ حياته الفنية ممثلاً ثم قدم أول عمل مسرحي من إخراجه وتصميماته السينوغرافية في عام1901. يعد كريج بجوار أدولف آبيا السويسري من أهم التجريبيين الإصلاحيين لحركة المسرح العالمي. إن "كريج" هو مبدع نظرية (خشبة المسرح التشكيلية الجديدة). خلق أسس جديدة للمفهوم المسرحي لعناصر العرض المسرحي الجوهرية (الإضاءة، الألوان، التكوين المسرحي، المساحة الفراغ، الحركة، الشخصيات) كما أن "كريج" أبدع مفهومًا جديدًا لدور المخرج المسرحي أو المبدع المسرحي باعتباره فنانًا شاملاً. أسس المجلة المسرحية (The Mask) (1908 -1929) وألف كتابًا مهمًا حول فن المسرح عام1911.

ومغاير يخاطب المشاعر من خلال الحركة وحدها لا غير، لأنه يرى بأن أصول المسرح هي الرقص والحركة الصامتة أو الإيماءة، ومن ثمة كان اتجاهه معاديًا للمسرح الواقعي الذي كرس جهده في أن يقاومه، لأنه بعيد عن أصول المسرح الحقيقية ولأنه مثقل بالكلمات، وخلال تجربته حاول استبدال الدمية المسرحية بالممثل الذي حذفه من التجربة المسرحية.

غير أن"كريج" لم ينجح في تطبيق أفكاره كما كان يحلم لأنه يفتقد النظام والعملية. أما "أدولف أبيا" (*) فقد أكد على أهمية الإضاءة ويعد أول من أوضح ضرورة التعبير البصري عن جو المسرحية وطابعها وأهمية التأثير الذي يمكن أن تحدثه إذا ما وظفت بالشكل الذي يحلم بتحقيقه. كما أن تركيزه على الإضاءة كعنصر مهم كان نابعًا من اعتباره لها أهم رسام للمناظر، إذ إنها كفيلة بتحديد وكشف ما يجب أن يحدد ويكشف. كما أن "آبيا" يعتبر أول من عمل، وفقا لنظرية كاملة في الإضاءة المسرحية والتي تقوم في أساسها على إمكانات حركة الأضواء، على تلك التصميمات البسيطة غير التصويرية والتي يعتمد في رسمها بألوان محايدة.

بعد هذه المرحلة اتخذ التجريب (في بدايات القرن العشرين) منحى آخر يعتمد على البساطة في كل شيء، وعلى سبيل الذكر لا الحصر نجد ثالوثًا، شهد لأصحابه بالعبقرية في ميدان البحث عما هو بدائي في فن المسرح وهم:"جرترود شتاين"، و"إيريك ساتي" و"جاك

•- أدولف آبيا (1860 – 1928):

سينوغراف ومنظر مسرحي سويسري يشترك مع "إدوارد كريج" في عصره (أي بدايات القرن العشرين) في حركة الإصلاحات المسرحية الكبرى، وهي محاولات تتسم بالتنسيق المشترك للمساحة والفراغ فوق خشبة المسرح. وتتشكل عند "آبيا" من خلال المكعبات والمسطحات البسيطة، وحركة الممثل والموسيقى، وكذلك استخدامات الإضاءة الجديدة.

كوبو" الذين سعوا وخاصة "كوبو" إلى تجسيد المسرح بكل بساطة بعيدًا عن التعقيد، بالاعتماد على عنصر أو عنصرين ضروريين لإتمام العرض المسرحي حتى وإن افتقر إلى ديكور كبير، والاعتماد على الإضاءة في خلق الجو المناسب للمسرحية.

ومن بين الفنانين الذين حاولوا الاستعارة والاستفادة بكل حرية من تقنيات السيرك والمسرح الصيني والياباني، الألماني "راين هارت" الذي كان يهدف من خلال ابتكاره ذاك إلى تحرير المسرح من ثقل الأدب وقيوده، بل إن هدفه المقدس الذي سعى جاهدًا إلى تحقيقه هو أن يقوم المسرح من أجل المسرح.

أما تلميذه "بيسكاتور" فقد ابتكر المسرح الملحمي في عشرينيات هذا القرن، وكان الرائد الأول لما يسمى بالمسرح الوثائقي، أما هدفه فلم يكن في أن يقدم المسرح متعة تجربة جمالية فحسب، بل في أن يدفع ويحث المتلقي على اتخاذ موقف عملي وجدّي من قضايا الوطن والمواطن وكل القضايا المصيرية، مستغلا في ذلك كل الوسائل التي تخدم فكرته حتى الرافعات والآلات الضخمة.... كما أن على الممثل ضمن نظريته أن يعرض القضية لا أن يتقمص الشخصية «ويجب أن يفكر لا أن يشعر..كي يتحقق (الإغراب) أو (التغريب) لدى المتفرج، بمقابل التطهير الأرسطي المعروف في التراجيديا اليونانية»[1].

ومن بين الأسماء التي لا يمكن تجاهلها أو إسقاطها من قائمة التجريبيين في ميدان المسرح الألماني "بريشت" صاحب المسرح الملحمي «والذي أكد مسألة خلق الإحساس بالمسافة، وسعى في سبيل

1- (المسرح التجريبي من ستانيسلافسكي إلى اليوم): جيمس روز ايفانس.عرض أسامة أبو طالب. مجلة فصول. مجلد: 6.ع.3. أبريل. مايو.يونيو 1982. ص.257.

تحقيقه إلى وسائل عدة، منها أن يعمد إلى إنهاء بعض المشاهد قبل أن تبلغ الذروة، وأن يقطع -- بذلك - استمرارية الحدث»[1] بهدف جعل المتفرج يفكر في الحدث ويحاول استخلاص نتائجه وبالتالي الحصول على عضو أفضل في المجتمع.

أما الفرنسي "أنتونين آرتو"[*] الذي ينسب إليه إرساء دعائم مسرح (القسوة)، والذي اعتمد في أفكاره على تجارب كل من (أبيا - ومايرهولت- وراين هارت) نجده قد ثار على مسرح الكلمة والمؤلف، ذلك المسرح المنمق لغويا بكل أساليب البلاغة ليعوضه بمسرح قائم على الموسيقى والرسم وفنون الحركة والإيماء و(البانتوميم) والغناء والأشكال البدائية... وكان يؤكد رفضه الدائم لانحسار وظيفة المسرح في تحليل شخصيات أو عرض للصراعات في القضايا ذات الطابع المحلي أو النفسي وفي سبيل ذلك قاطع نهائيًا المعمار المعروف للمسرح ونادى باتخاذ مكان آخر يشبه ساحة وحظيرة ليؤدى فيه العرض المسرحي.كما يؤكد أرتو في نظريته على أن «المسرح لن يعود ليجد نفسه أبدًا إلا حين يقدم للمتفرج

1- مر.ن.ص.ن.

*- أنتونين آرتو ARTOUD.A (1896 -1948): ممثل ومخرج وكاتب ومسرحي وشاعر ومنظر للحركة السوريالية، حاول زحزحة مسرح البورجوازية الكلاسيكية بما أسماه (مسرح القسوة) ويمثل تجربة في البدائية والطقوسية التي تسعى إلى تحرير اللاوعي وكشف الإنسان أمام نفسه. أمضى "آرتو" شبابه في الشرق الأوسط واهتم بالتصوف، وقد انفصل عن السورياليين عندما تحول قائدهم الشاعر "أندريه بريتون" إلى الشيوعية وكان "آرتو" يعتقد أن قوة الحركة تكمن في عدم انشغالها بالسياسة، فانضم إلى مسرح "ألفريد جاري" الذي لم يعمر طويلاً. ومع أن أعمال "آرتو" كانت فاشلة جماهيريًا وعلى مستوى النقاد، فإنه كان ذا أثر عظيم على مسرح العبث وكتابه وهو القائل (إن مسرحًا لا يزخر بالسحر لا يعتبر مسرحًا).

العناصر الحقيقية المكونة للحلم»[1] وهو في هذا يتقاطع مع "ستانيسلافسكي" في أفكاره التي نادى من خلالها إلى مسرح لا يصور الحياة نفسها كما تحدث في الواقع المعيش، بل بطريقة إحساسنا بها على نحو غامض كما في أحلامنا ورؤانا.

وقد استعمل النقاد مصطلح (مسرح القسوة) ليصفوا كل الأعمال المسرحية المتأثرة بنظرية "آرتو"، سواء في الكتابة المسرحية أو التمثيل أو الإخراج «وعلى وجه الخصوص تبلورت في إنجلترا في الستينيات تلك المدرسة التي تسمى (مسرح القسوة) وعلى رأسها المخرج العظيم "بيتر بروك"[*]»[2] .

أما "أوخبلكوف" فيختلف تمامًا في تجربته عن "آرتو" لأن مسرحياته كانت طبيعيةً في أسلوبها اشتراكيةً من حيث المضمون، فقد كان مقتنعًا تمام الاقتناع بأن المسرح يجب أن يعمل ما في وسعه عبر العرض أو الفعل المسرحي، بتشعب جوانبه، كي يجعل المتفرج يصدق ما يرى في العمل المسرحي ونختم الحديث عن التجريب في المسرح الغربي بالإشارة إلى أحد التجريبيين المعروفين صاحب

1- (المسرح التجريبي من ستانيسلافسكي إلى اليوم): جيمس روز إيفانس.عرض أسامة أبو طالب.مجلة فصول.مجلد: 6 .ع.3. أبريل. مايو. يونيو1982. ص.258 .

*- بيتر بروك:

ولد "بيتر بروك" عام 1925 (إنجليزي الجنسية)، يعد من أهم المخرجين التجربيين في عالم المسرح المعاصر، مخرج وأوبرالي وسينمائي. في معظم أعماله يقوم بالتصميمات السينوغرافية والموسيقية، كان مديرًا فنيًا لأوبيرا (كوفنت جاردن) في سنوات(1962-1971) كان واحدا من أهم مخرجي مسرح (رويال شكسبير كامبني). تثير اهتمامات "بروك" قضيتان: لغة المسرح وهي لغة يبحث عنها خارج اللغة الأدبية، وعلاقة المتفرج بالعرض المسرحي. أهم أعماله ماراصاد، ودقة بدقة، والملك لير، وأوديب.

2- تجارب جديدة في الفن المسرحي: سمير سرحان.ص.81.

المسرح الفقير "جروتوفسكي" الذي تتصل خيوط التجريب بينه وبين "ستانيسلافسكي" من حيث التركيز على الممثل؛ إذ يرى أن الفن الدرامي الحقيقي والمؤثر لا تقوم له قائمة إلا على يد سيد الخشبة الممثل الموهوب. فقد ركز اهتمامه إذًا على الممثل الذي يرى فيه جوهر المسرح، وكذا على علاقته بالمتفرج. كما أنه حاول الاستغناء عن الأزياء والمكياج والديكور والمؤثرات الصوتية والإضاءة وغيرها،... في سبيل أن يقوم مسرحه على مواهب الممثل لا أكثر ولا أقل فالممثل عنده هو (راهب) يخلق الفعل الدرامي، ويقود الجمهور إليه في الوقت نفسه، والعلاقة بينهما ليست علاقة بسيطة، إنها علاقة توتر سيكولوجي تهدف إلى أن تجعلنا، كجمهور متلقي نعبر الحدود الواهمة التي تحد من حريتنا، ونتخلص من القيود والأغلال التي تكبلنا، ونحاول ملأ الخواء الذي نتحسسه لنسعى إلى تحقيق ذواتنا.

إن التجارب المسرحية لا تتوقف عند هذا العدد من هذه الأسماء التي حملت مشعل التجريب لكننا نكتفي بالقدر الذي ذكرناه من التجارب والمجربين، مع العلم أن هدفنا من خلال هذا المبحث هو إبراز تنوع التجارب واختلاف مواطن التجريب من تجربة إلى أخرى، وأن العمل التجريبي ليس مجرد اندفاع أو فورة بل إن له جذوره الفعلية في الواقع، لذا فإن تحققه لا يكون إلا في ضوء ما أنجزه الآخرون في المجال نفسه. وقد لاحظنا من خلال ما رصدناه أن هنالك اتصالاً أو بالأحرى تواصلاً تجريبيًا من ناحية الأفكار ومحاولة تطويرها لخلق تجربة جديدة، بَيْدَ أن هذه التجارب كلها تدخل في ميدان البحث المسرحي لأجل مسرح أفضل كلٌ حسب رأيه وحسب ما يراه ضروريًا لقيام المسرح ونشير إلى أن هناك الكثير من الأسماء التي برزت وحاولت التجديد والإضافة إلى هذا الفن ولكن المجال لا يتسع لذكرها، ولاشك أن المسرح العربي عرف التجريب

هو الآخر وله كم من التجارب التي تستحق منا وقفة عنده، وهذا ما سنتطرق إليه في المحور الموالي.

ب- التجريب في المسرح العربي

إن غياب تعريف محدد للتجريب في المسرح عند الغرب عمومًا ينسحب أيضًا على المسرح العربي باعتبار أن التجريب ليس ملكًا لشعب دون غيره، لذا نجد إشكالية البحث عن تعريف جامع مانع له، مطروحة ضمن اهتمامات المشتغلين بهذا الفن، سواء كانوا مؤلفين أو مخرجين أو ممثلين أو نقادًا...إلخ.

ولا بأس من محاولة رصد بعض المفاهيم التي استند إليها المسرحيون التجريبيون العرب بحيث سنعرف في ضوئها موقفهم من التجريب لبيان نظرتهم إليه وما يطمحون إليه من خلاله. يقول "ألفريد فرج": «المسرح بطبيعته فن متحرك ومتطور، فالمسرح فن تجريبي بطبيعته، ففي كل لحظة من لحظات التاريخ يتربع على القمة نموذج مسرحي؛ ففي عصر النهضة كان شكسبير وفي العصر الرومانسي كان هيجو، وفي العصر الواقعي جاء إبسن وهكذا»[1]. "فألفريد فرج" هنا وبهذا الأثر المرجعي في القراءة يعتقد اعتقادًا جازمًا بأن التجريب موجود منذ الأزل ومواكب لوجود المسرح بل هو من طبيعته، وليس من الجدَّة في شيء، وبالتالي فلا ضير عنده من اعتبار "شكسبير" تجريبيًا في أعماله المسرحية ضمن حقبة معينة من الزمن.وهذا المفهوم ينسحب على من سبق وتبع أو جاء بعد "شكسبير"، وهو ما لاحظناه ضمن الآراء السابق ذكرها عن مفهوم التجريب عمومًا، وهي نظرة شمولية.

1- حول التجريب في المسرح: سيد أحمد الإمام. ص.ص.29/28.

أما إذا حاولنا التحديد فنجد أن "عصام السيد" يعتقد «بأن وجود تحديد للتجريب في مصطلح جامع مانع يعني نهاية التجريب.لأنه سيكون لدينا حينئذ وصفة جاهزة تشبه المعادلة الرياضية: 1+1=2 أي س+ص= تجريب، إنما يجب توسيع المفهوم وليس المصطلح لأن المفهوم يختلف عن المصطلح الذي يمكن تحديده ولكن ليس تحديدًا جامعًا مانعًا وبشكل حاد»[1].أما "عبد الكريم برشيد" فينظر إلى التجريب أو بالأحرى يتناوله من خلال مفهومين أحدهما عام وشامل والآخر خاص ومحدود؛ «فالتجريب بالمفهوم العام [لديه] هوكل إبداع. الإبداع الحقيقي [عنده] هو إبداع تجريبي، "فشكسبير" كان مجربًا و"موليير" كان مجربًا، والتجريب مفهوم تاريخي مرتبط بزمان محدد؛ فاللامعقول مرتبط بالخمسينيات والهابننج[*] مرتبط بالستينيات في الشعر العربي كان "أبو نواس" تجريبيًا كما كان "أبوتمام" وكل الذين اتهموا بالشعوبية لأنهم (خربوا) الشعر العربي»[2].

أما المفهوم الخاص والمحدد للتجريب لديه فهو ذلك الفعل الذي يقوم به البعض ولا يقدم – في واقع الأمر – سوى إعادة إنتاج

1- (ندوة المسرح والتجريب): تدخل عصام السيد. مجلة فصول. مجلد: 14.ع.1.ربيع 1995. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة. ص.335.

*- الهابننج happening: الهابننج كلمة إنجليزية تعني حدوث شيء ما، وهي مشتقة من فعل to happen = يحدث. درج استعمال هذه الكلمة في مجال الفن ولاسيما الرسم والموسيقى والمسرح في الستينيات في أمريكا، وبعد ذلك في بقية دول العالم، وصارت في مجال المسرح تدل على عرض غير متوقع يأخذ شكل حدث آني متفرد وغير متكرر. وشكل الهابننج في المسرح مرحلة تحول وقطع بالنسبة لما كان يقدم على الخشبة في صالات المسرح التقليدية، فأثار دهشة الجمهور وساهم في تغيير النظرة إلى المسرح الذي تحول من فرجة إلى احتفال يختلط فيه الجمهور بالممثلين.

2- (ندوة المسرح والتجريب): تدخل عبد الكريم برشيد. مجلة فصول. مجلد: 14. ع.1ربيع1995 .ص.ص.336/335.

تجارب وتساؤلات طرحها الغرب في الخمسينيات أو الستينيات من القرن الماضي في أوروبا. ويرى "عز الدين المدني" بأن لا علاقة تجمع بين التجريب العربي والتجريب الأوربي أو الغربي– عمومًا–؛ إذ التجريب العربي – في رأيه – ليس له أية علاقة بالتجريب الأوربي أو الغربي، فهنالك قطيعة معرفية جذرية قوية جدًا بين الاثنين، على الأقل هذا ما وقع في المغرب العربي كما في تونس، والجزائر وكذا المغرب الأقصى. ويتخذ من المسرحية التي تحمل عنوان (سيدي عبدالرحمن المجذوب) "للطيب صديقي" نموذجًا يستدل به على حديثه مؤكدًا على وجود قطيعة معرفية كبيرة جدًا، وحديثه هذا ينطبق على المرحلة الراهنة وما وصل إليه التجريب في بعض البلدان العربية. ومن بين المفاهيم التي يمكن أن نرصدها ما قاله "بيار أبي صعب" من أن التجريب «هو تجاوز للقوالب والمعايير المتعارف عليها، واستشراف لأقاليم عذراء في أرضها تنبت لغات أخرى وقيم مخالفة، إنه إعادة اختراع المستقبل»[1].

ونفس المفهوم – تقريبًا – نجده لدى "جابر عصفور" الذي يحاول تحديد الإطار العام للتجريب مع بعض التفصيلات الدقيقة المحددة لبعض المعالم التي يراها كفيلة برسم الخطوط العامة له فيرى أن التجريب في معناه الأصلي هو «أن تحطم القاعدة العرفية والمسلّمة القائمة، أن تحطم الثبات والسكون، وتؤكد معنى الحركة، والنسبية أن تستبدل باليقين الشك وبالتصديق السؤال»[2]. هذا المنطلق المعرفي للتجريب ينبغي أن يعتمد – حسب رأيه – مباشرة على

1- (عن المسرح والجماهير): بيار أبي صعب. مجلة المسرح التجريبي.ع.7. 7 سبتمبر 1993. مطابع المجلس الأعلى للآثار، مصر.ص.3.

2- (ندوة المسرح والتجريب): تدخل جابر عصفور. مجلة فصول. مجلد: 14.ع.1 ربيع 1995. ص. 359.

هموم الحياة والوجود الفعلي، فالتجريب ليس مجـــرد أفـــق عـــالمي محصور في منطقة من مناطق العالم، وإنما هـــو بالدرجـــة الأولـــى مجموعة من الأسئلة يطرحها واقـــع إشـــكالي يعـــيش فيـــه الفنـــان المجرب.من هنا فالتجريب لدى "جابرعصـــفور"، يجـــب أن ينطلـــق أساسًا من الواقع المعيش ومن الهموم التي يحملها الفنـــان المجـــرب والمبدع، والتي يواجهها في حياته اليومية.ولعل نفـــس المفهـــوم أو بالأحرى نفس الشرط يشترطه "سعد الله ونوس"، في معرض تفريقـــه بين المسرح العربي أو التجريب في المسرح العربي والتجريب فـــي المسرح الغربي أو الأوروبي إذ يقول: «التجريب في أوروبا محاولة لإنقاذ المسرح الذي يموت أو هو محاولة الخروج من الباب المسدود الذي يواجه الثقافة البرجوازية، أما بالنسبة لنا فإن التجريـــب يعنـــي البحث عن مسرح أو خلق مسرح أصيل وفعال في المناخ الاجتماعي والسياسي الراهن»(1) ومن هنا "فســـعد الله ونـــوس" يقـــرن وجـــود التجريب في المسرح العربي بظروف أو ما أسماه بالمناخ الاجتمـــاعي والسياسي، أي أن التجريب يجب أن يولد من رحم المناخ والظـــروف الاجتماعية والسياسية...إلخ التي يعيشها الفنان المبدع كما أسلفنا الذكر.

ويقودنا هذا إلى مشكلة لا بد من ذكرها ولا يمكننا التغاضـــي عنها، وهي التخلف الذي تعاني منه الدول العربية باعتبارها تنتمـــي إلى مجموع الدول النامية والعالم الثالث،فهي غير مواكبـــة للتطـــور الذي حدث ويحدث في العالم الغربي هذا من جهة،ومن جهة أخـــرى قصور النظرة إلى طبيعة الفن الحقيقية في هذه المجتمعـــات فهاتـــان المشكلتان تقفان حجر عثرة في طريق التجريب في المسرح العربي؛

1- (دفاتر المسرح): سعد الله ونـــوس. مجلـــة المســـرح التجريبـــي. ع. 8. 8 ســـبتمبر 1993.ص.9.

الذي ولد أساسًا – كما يرى بعض الدارسين – ضمن ظروف سيئة لم تكن لتمهد الطريق أمامه، كما حدث بالنسبة للتجريب لدى الغرب،والذي جاء نتيجة ثورة ثقافية لم نشهدها نحن في واقعنا العربي وهذا ما تشير إليه "نهاد صليحة" في نظرتها الشمولية للتجريب إذ تقول: «إن الثورة التجريبية جاءت وليدة ثورة جذرية لم نمر بها نحن، ثورة غيرت (صورة العلم الموروثة) وتجلت في رفض مؤسساته الفكرية والاجتماعية والفنية بل والدينية والأخلاقية، كما تبنت النظرية النسبية والتاريخية وفي ذلك الموقف المنقسم بين الرفض والترحيب بالثورة العلمية والتكنولوجية»[1].

وفي الإطار نفسه يحاول المخرج "سعد أردش" أن يحدد بعض الإشكالات التي تقف حجر عثرة في طريق التجريب لدى العرب – هذا طبعًا – إضافة إلى الأرضية غير الممهدة، فهنالك ما يحول دون انطلاق التجريب من الواقع ليعبر عن الهموم الموجودة فعلاً فيقول: «لقد اكتشفت من خلال الكلمات التي قيلت أن التجريب يحتاج سمة محددة وهي سمة التحدي لخصائص منها ثالوث المحرمات المقدس لدينا كعرب (الدين، الجنس والسياسة)... وللرقابة التي تحمي ثالوث المحرمات هذا»[2]. وهذا الثالوث تعتبره "منى أبو سنة" هي الأخرى من بين المخاطر التي تحول دون قيام التجريب في المسرح العربي، فالمسرح العربي يواجه ذات المخاطر وهي (الدين والجنس والسياسة) وهو ثالوث المحرمات في الثقافة العربية وهو أيضًا – حسب رأيها – نفس الثالوث الذي يواجه المسرح التجريبي في المستقبل.

1- حول التجريب في المسرح: سيد أحمد الإمام. ص.ص. 16/15.

2- مر.ن. ص.ص. 14/13.

نفس الشيء تقريبًا نجده لدى "محمد عبـــازة" الـــذي يلخـــص نظرته – عمومًا – في قوله: «أعتقد أن الإبداع المسرحي العربـــي، بوصفه فنًا حديثا قد بدأ مجربًا وإلى الآن لا يزال يجرب لكنـــه لـــم ينطلق الانطلاقة الحقيقية لأنه يعيش مقيدًا بالكثير من القيـــود التـــي تعرقله وتمنعه من إحداث نقلة نوعية، وهو في ذلـــك يختلـــف عـــن المسرح في البلاد الغربية والأوروبية، التي تسمح للمبدع أن يكون – إلى درجة كبيرة – متحررًا من القيود والعراقيل التي تقيـــد المبـــدع العربي والمسرحي العربي بالأساس»[1].

وبعيدًا عن الظروف التي تواجه التجريب في المسرح العربـــي، نؤكد شيئًا واحدًا وهو أن التجريب موجود وهذه حقيقة مؤكدة وموجودة، لأن الفعل التجريبي يمارس بشكل متواصل من قبل الكثير مـــن الفـــرق المسرحية العربية على امتداد العالم العربي كل حسب نظرته.

ومن بين الآراء التي يمكن أن نرصدها رأي "رفيق علي أحمد" ونظرته الخاصة إلى التجريب الذي يرى فيه لغة العصر، والحياة التي نحياها، «ففي كل يوم جديد نجرب فيه وعلى كل المستويات والفنـــون، وهذا ينطبق على المسرح الذي يقوم على إحداث الدهشة والانفعال مـــا بين الخشبة والمتفرج. فأي مسرح يأتي بشيء جديد من هذا المســـتوى ويحدث هذين الأمرين عند المشاهد يكون مســـرحًا تجريبيًـــا مجـــددًا، ينطلق بالفرد إلى آفاق العصر ويحقق رغباته ومتطلباته»[2].

1- (ندوة التجريب والمسرح): تدخل محمـــد عبـــازة.مجلـــة فصـــول. مجلـــد: 14.ع.1 ربيع1995. ص. 352.

2- (على المخرجين العرب العودة للجذور وبعث التراث في ثوب عصري): مها راضي ومحمد الصغير. مجلة المسرح التجريبي.ع. 11. 11 سبتمبر1996. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة. ص. 18.

أما "عوني كرومي" فيربط التجريب بالواقع الإجتماعي والمشاهد وعلاقته بالأيديولوجية، إذ يقول: «التجريب يأتي نتيجة الهوّة التي تفصل بين المسرح والمشاهد وبين المسرح والأيديولوجية. فالتجريب يأتي لخلق حالة التكامل بين عناصر العرض، لاتجاه من اتجاهات تجسيد الواقع، وخلق حالة التوازن عند الفنان»[1].كما أن الانطلاق من صميم الواقع شرط من الشروط التي نجدها في كثير من المفاهيم بإضافة شروط أخرى تختلف حسب اختلاف الآراء.

ومما لا شك فيه أن التجريب مرتبط ارتباطًا وثيقًا بالماضي وليس بمعزل عنه، ولا عن الحاضر وهذا ما دعا "يسري الجندي" إلى التأكيد على أن فكرة التجريب تنطلق في أساسها من استيعاب كامل وكلي للماضي والحاضر معًا، كما أن التجريب يأتي تحت وطأة الإحساس بالحاجة الحقيقية لتجاوز ما أنجز، سواء ما تعلق منه بالواقع أو بالفن الذي يعبر عن معايير سائدة. فالتجريب ما هو في الحقيقة إلا نزوع إلى منظومة جديدة من القيم على كافة المستويات، سواء منها ما له صلة بالواقع أو ما هو مرتبط منها بالفن، بل إنه عملية امتزاج بين القيم الفنية والقيم الاجتماعية والسياسية في آن واحد.

تلك هي بعض المفاهيم المحددة لمفهوم التجريب في المسرح العربي أو لدى المسرحيين العرب ومهما يكن من أمر فإنها تصب كلها – تقريبًا – في اتجاه واحد ومتنوع بتنوع الآراء التي رصدناها سابقًا عن مفهوم التجريب ولم تختلف عنها في شيء، لأن التجريب في عمومه هو نفسه لدى الغرب أو لدى العرب، ولكن الاختلاف يكمن فقط في تجسيد الفعل التجريبي المسرحي لديهما من خلال التجارب المسرحية. ومهمة المسرحيين العرب هي إكساب العمل التجريبي هويته بما يفيد أنه مسرح تجريبي عربي.

1- حول التجريب في المسرح: سيد أحمد الإمام. ص.61.

1- التجريب وتأصيل المسرح العربي

يعزي البعض ميلاد التجريب لدى الغرب إلى انتهاء واستهلاك التجارب والأشكال التقليدية التي كانت لا تقوى على حمل ما يود المسرحي لها أن تحمله، ومن ثمة كان لابد من إيجاد سبل أخرى وطرق جديدة لها القدرة الكافية على التعبير بلغة الدراما عما يختلج في ذات المبدع يقول "هاتف الجنابي": «التجريب حدث ويحدث في المسرح العالمي، بعد أن استنفذ المسرح العالمي الأشكال التقليدية وأراد البحث عن أشكال أخرى غير مستهلكة»[1]، ونفس الشيء يذهب إليه "سعد الله ونوس" في قوله: «إن التجريب في أوروبا هو محاولة لإنقاذ المسرح الذي يموت، أو هو محاولة الخروج من الباب المسدود الذي يواجه الثقافة البورجوازية، أما بالنسبة لنا فإن التجريب يعني البحث عن مسرح، أو خلق مسرح أصيل وفعال في المناخ الاجتماعي والسياسي الراهن»[2]، فالقضية إذًا هنا تختلف في المسرح العربي عنه في المسرح الغربي، ذلك لأنه بحاجة إلى إرساء تقاليد كمسرح ذي ملامح محلية، وهذا يستدعي منه بالضرورة البحث المعمق والجاد بمختلف الوسائل لخلق أشكال تعبير جديدة. لذلك كان المهتمون بالمسرح العربي يعملون على خلق مسرح عربي متميز عن المسرح الغربي بخصائص ينفرد بها بغرض تأصيله، ولم يكن حلم تأصيله جديدًا، بل كان يراود الكثيرين ويذهب الناقد التونسي "المديوني" إلى أن النزوح إلى تأصيل المسرح في العالم العربي كان يشكل هاجسًا منذ القرن الماضي. فطيلة العقود الثلاثة الماضية، كانت

1- (المسرح العربي ما بعد التقليدية): هاتف الجنابي.مجلة المدى (السورية).ع.11. 1995/10/1 ص. 24.

2- (دفاتر المسرح): سعد الله ونوس. مجلة المسرح التجريبي. ع.8.1993/09/8. ص 9.

المحاولات تتوالى وتتكرر للبحث عن الشكل أو القالب الذي يحتوي المسرح العربي ويعطيه سماته الحقيقية، فالحركة المسرحية بمستوياتها المتنوعة كانت لها مساعي حثيثة لتجسيد هذا الطموح، بل إن «الدعوة إلى صيغة مسرحية عربية كانت قرينة الدعوة إلى صياغة مشروع نهضوي يستند إلى الخصوصية التاريخية وحدها، وارتبطت بالتالي بالرغبة في الانفلات من التبعية الثقافية والفنية للغرب»[1].

ولعل ما قاله "يوسف إدريس" في منتصف الستينيات دعوة صريحة إلى التأصيل، بل كانت البداية لهذا المشروع حسب ما يؤرخ للمسرح العربي إذ قال: «إن كل مسرح مصري لا يتطور من (السامر)[*] الشعبي المصري وافد ودخيل ولا مستقبل له، التجربة الأوروبية في المسرح وافدة ودخيلة ولا مستقبل لها وهي لا تتجاوز أن تكون شكلاً (محليًا) لهذا الفن العظيم، فهي إذا تجربة غير ملزمة لنا، لأن فن المسرح ليس له شكل عالمي»[2].

من هنا فإن الرغبة في التأسيس لمسرح عربي متميز كانت فكرة تشغل بال الكثيرين وكان التفكير مستمرًا لإيجاد الطرق الكفيلة بتحقيق هذا الهدف الذي يسعى من خلاله هؤلاء إلى التفرد إلى جانب القضاء على التبعية للغرب أو بالأحرى الانفلات من التبعية له،

1- (المسرح العربي والبحث عن الشكل قراءة في العقل التنظيري): محمود نسيم. مجلة فصول. مجلد: 14ع.1. ربيع1995. ص..72.

*- السامر: حفلات السمر شكل من أشكال الفرجة له طابع احتفالي ويعرف في مصر بالسامر. وهو نوع من العرض المفتوح الذي يشارك فيه أبناء القرية بعد انتهائهم من العمل.ولهذا العرض طابع الارتجال الذي يتم بناء على سيناريو محدد. ويطرح وينتقد من خلال المحاكاة أحداثا من الحياة اليومية للقرية. ويفتتح عرض السامر بألعاب الحاوي تليها رقصة فمسرحية.

2- (الأطروحات العصية في المشاريع المسرحية/ملاحظات على المنطلقات): عادل قرشولي. مجلة دراما (المغربية). ع.1.س.1.1992. ص.7.

وإثبات وجود أشكال مسرحية في تراث العرب. وهذا ما يثبته "أمين العيوطي"، إذ يرى بأن هذه الدعوة المتمثلة في خلق مسرح عربي لم تكن رفضا لشكل المسرح الغربي أو رغبة في الانفلات من التبعية الثقافية لأوروبا فحسب، بل كانت في أحد جوانبها ترفض رفضًا قاطعًا الرأي القائل بأن العرب لم يعرفوا المسرح، وتحاول بشكل أو بآخر التأكيد على وجود الأشكال المسرحية في تراث العرب فعليًا، وأنهم عرفوها على امتداد تاريخهم الطويل منذ الجاهلية حتى الآن. وبالتالي فإن أغلب الظن في الدعوة لخلق مسرح عربي أصيل إنما هدفها الأول هو تأكيد وجود هذه الأشكال في تراث العرب، رغم أن الكثير من الدارسين يرفضون فكرة أن التراث العربي عرف المسرح، هذه الفئة ترى بأن «الأشكال المسرحية التي عرفها العرب مثل: الحكواتية، والمقلدين والقراقوز، وخيال الظل، والمقامات وغيرها لم تكن في أفضل حالاتها إلا بعض المقومات الدرامية وإن هذه الأشكال لم تحقق سوى الارتباط الدرامي، بحيث مهدت الأرض لتقبل هذا الفن الوافد حين شق طريقه إلى التربة العربية»[1].

ويرى "نعمان عاشور" أن تاريخنا الأدبي عرف الشعر ولم يعرف المسرح ويقول برأي صريح: «أنا ضد كل الآراء التي تدعي أن العرب عرفوا المسرح، فإذا كان قد ورد في الشعر أو في مقامات الحريري أو غيرها العنصر الدرامي، فهذا لا يعني وجود مسرح لأن العنصر الدرامي موجود في كل الأشكال الأدبية، أما المسرح بشكله المعروف وهو وجود مجموعة تشخيص وجمهور يتلقى ونص مكتوب فهو أمر لم يكن معروفًا في البيئة العربية، وأية محاولة تبذل لإثبات

1- (المسرح العربي والبحث عن الشكل): محمود نسيم.مجلة فصول. مجلة فصول. مجلد:14. ع.1 ربيع1995. ص.72.

عكس ذلك أعتبره نوعًا من المكابرة»[1]. أما الناقـد "محمـد منـدور" فيرى أنه من الإسراف بمكان اعتبار مسرحيات خيال الظل وغيرهـا من الأشكال الشعبية من الأدب التمثيلي أو فن المسرح، لأنها في حقيقة الأمر لم تكن سوى عروضًا شعبية كوميدية وجد فيها الناس ترويحًـا نفسيًا. غير أنها لا ترقى لأن تكون في مستوى ما ذكرناه آنفًـا، فهـي أنماط بدائية من الناحية الفنية، ثم أن هذه الفنون الشعبية التي شـابهت الفن المسرحي في بعض عناصره لم تكن لتنشئ أدبًا، ومن ثمـة لـم تخلف تراثًا أدبيًا، ولكنها وبلا شك، قد هيّأت عقول ومشـاعر النـاس للاهتمام بمثل هذا الفن. ويرى "سعيد الناجي" أن محاولة التأصيل هـذه كانت انطلاقتها خاطئة، لأنها ابتعدت عن الأساليب الحداثية التي كـان من المفروض اللجوء والاستناد إليها للتأسيس والتأصيل، إذ لجأت إلى محاولة إثبات وجود هذا الفن في التراث العربي دون فائدة ترجى.

يبقى أن نقول: سواء عرف التراث العربـي المسـرح أم لـم يعرفه، سواء كانت له جذور متأصلة فيه أولم تكن فهـدف التأصـيل للمسرح العربي كان ولا يزال قائمًا، وقد تجاوز الكثيـرون مرحلـة البحث عن أصول وجذور المسرح في الثقافة العربية، والهم الوحيـد القائم حاليًا هو إعطاء قالب خاص للمسرح العربي،حتـى وإن كـان إثبات وجود جذور للمسرح لدى العرب هدفًا من أهدافه.

وإذا حاولنا إلقاء نظرة سريعة على تطور المسرح العربـي، نجد بأن المسرح التقليدي العربي قام على أكتاف أكثر من جيل ابتداء من أواخر النصف الأول من القرن التاسع عشر حتى الستينيات مـن هذا القرن «.. وضمن التجربة المذكورة تقع حركة تعريب واقتبـاس

1- (أزمة المسرح العربي شهادات حية أولها شهادة نعمان عاشور): سارة. مجلة الدوحة. ديسمبر 1986. ص.102.

المسرحيات الأجنبية، مضافًا إليها ما ألف محليًا وأغلب النصوص (المحلية) كتبت بتأثير مباشر بالمسرح الأوروبي»[1]، أي أن المسرح العربي في بداياته الأولى كان لا يستطيع أن يخطو خطوة واحدة دون الالتفات إلى المسرح الأوروبي، فقد كان يقلده بكل ما تحمله كلمة تقليد من معاني في كل شيء، وإذا صادف وأن حاول أن يبدو بمظهر عربي، فإنه كان لا ينأى عن النهل منه وتقليده شكلاً وبنية، يتستر بمضامين ذات طابع محلي لاسترضاء الجمهور من جهة، وللنأي والابتعاد بقدر الإمكان عن التبعية للآخر (أي الغرب).

من هنا فإن نشأة المسرح العربي في القرن الماضي تمت «بفضل التأثر المباشر غير النقدي بالمسرح الأوروبي ولهذا كان مسرحًا ذا تقليدية مزدوجة»[2]. أي أن النقل عن المسرح الأوروبي من قبل المسرحيين العرب كان نقلاً دون نقد ومن ثمة كان تأثرهم به تأثرًا مباشرًا لا يخضع الشيء المراد نقله إلى النقد والتمحيص والمقصود بالتقليدية المزدوجة هنا تقليد التجربة الأوروبية من جهة وعرضها بصورة تقليدية من جهة أخرى، فقد ظل العرب مطمئنين إلى تقليدهم للمسرح الغربي الأجنبي ومصرين عليه حتى نهاية النصف الأول من القرن العشرين، لكن موقفهم هذا تغير في نصفه الثاني،إذ حاول هؤلاء الانعتاق من أسره ومحاولة تقديم مسرح عربي محلي يكون وليد بيئته ومجتمعه، بعد أن أفادوا من التقليد.

ونستطيع أن نقول إن النقل في هذه المرحلة كان ضروريًا بل وأكثر من ضروري،لأن رواد المسرح التقليدي الذي اتسم

1- (المسرح العربي ما بعد التقليدية): هاتف الجنابي. مجلة المدى (السورية).ع.11. 1995/10/1. ص. 22.

2- مر.ن.ص.ن.

بالازدواجية، كان هدفهم الأول هو ترسيخ هذا الفن في المجتمع العربي ولا أدل على ذلك من محاولتهم تقديم أعمال مسرحية متأثرة بصفة مباشرة بالغرب، ولكنها تحمل صبغة عربية محلية، لجذب الجمهور العربي ولفت انتباهه إلى هذا الفن الذي يعتبره الكثيرون دخيلاً على المجتمع العربي.ومن المؤكد أن هذه الازدواجية التي اتسم بها المسرح العربي التقليدي كانت انعكاسا لازدواجية أعم وأعقد تشمل في عمومها الثقافة العربية الحديثة التي كانت تسعى إلى مواكبة العصر الحديث وتحولاته وفي الوقت نفسه تريد الحفاظ على هويتها القومية.

أما المسرح العربي ما بعد التقليدية فقد اتسم بالبحث الفني والنظري على أصعدة مختلفة، بغية التخلص من التبعية بالدرجة الأولى، وهذا ما جعل البعض يسمي هذه المرحلة (بمسرح البحث العربي) حيث اجتمعت جهود مخرجين وكتاب مسرحيين ونقاد من أجل التخلص من التقليدية، أمثال "سعد الله ونوس " و"كاتب ياسين" و"عصام محفوظ" و"ميخائيل رومان"... ويمكننا اعتبار آراء يوسف إدريس (نحو مسرح مصري) التي نشرها في مجلة الكاتب المصرية في الأعداد: 34، 35، 36 من عام 1964، والتي نشرها فيما بعد تحت عنوان (نحو مسرح عربي) البداية الفعلية للتأصيل، ورغم أنها ليست محلية خالصة إلا أنها فتحت المجال واسعًا أمام التجربة المسرحية العربية فوجدت لها مكانًا أرحب للتنوع، بحيث أصبحت ظاهرة في الحياة المسرحية العربية لها مريدوها وأنصارها في مختلف البلدان العربية.

ولعل الرغبة في تأصيل المسرح العربي التي كانت وليدة الرغبة في التخلص من التبعية للآخر، ومحاولة الانفلات والخروج من أسره كانت شاملة، فإلى جانب دعوة "يوسف إدريس" في منتصف الستينيات من هذا القرن من خلال (نحو مسرح عربي) نجد "توفيق الحكيم" يجسد نفس الرغبة بنظرته ورؤيته الخاصة في (قالبنا

المسرحي) في سنة 1967، وكذا "محمد حسين الأعرجي" في (فن التمثيل عند العرب) عام 1978 و"سعد الله ونوس" في (بيانات لمسرح عربي جديد). ونجمل هذه المرحلة – عمومًا – فيما قاله "أحمد سخسوخ"، من أن مقالات "يوسف إدريس" فتحت المجال واسعًا للتنظير في فن المسرح وتجلى ذلك في ما كتبه "توفيق الحكيم" في كتابه (قالبنا المسرحي) «.. كما حاول جيل آخر من الكتاب في مصر والعالم العربي، تعميق هذه المنطقة الشعبية في أعمالهم الدرامية مثل: ألفريد فرج ومحمود ذياب وشوقي عبد الحكيم ونجيب سرور وفوزي فهمي وسمير سرحان ويسري الجندي وغيرهم في مصر، وعبد الكريم برشيد في المغرب وسعد الله ونوس في سوريا وقاسم محمد في العراق وروجيه عساف في لبنان وعز الدين المدني في تونس والطيب الصديقي في المغرب»[1] و"كاتب ياسين" في الجزائر.غير أن هذه المرحلة أي مرحلة ما بعد التقليدية، أو مرحلة التأصيل لم تكن التجارب المسرحية العربية فيها بمعزل عن التأثر بالآخر، فقد تأثر أصحابها به ولكننا نجزم في الوقت نفسه أن تأثرها لم يكن تقليدًا أعمى أو نقلاً ميكانيكيًا، ولو كان الأمر كذلك لما كانت لتجاربهم قيمة.

إن ما قام به هؤلاء من جهود يوضح الاستفادة من تجارب الآخرين والسعي لتأصيلها في البيئة العربية، وأمام جمهورها وقد تم لهم ذلك بالعودة إلى تراثهم وإلى مجتمعاتهم للبحث عن مادة جديدة ومصادر وينابيع مستقلة كل الاستقلالية عن المصادر الغربية. ولا شك أن هذا التأثر طبيعي وشرعي ومعقول، بل وضروري إلى حد كبير للنهوض بالمسرح العربي الحديث. ويعاب كثيرًا على البعض محاولة تنصلهم من التأثر بالآخر ومحاولة إنكاره، وكأن في ذلك ذنبًا أو جرمًا.

1- التجريب المسرحي في إطار مهرجان فيينا الدولي للفنون: ت.ت. أحمد سخسوخ. ص.10.

وإذا كان لابد من تحديد دقيق للمرحلة التي يسميها "هاتف الجنابي" (بمسرح البحث العربي)، فهي دون شك لن تخرج عن المحاولات التي أشرنا إليها سابقًا، وهي تلك التي برزت في أواسط الستينيات على صعيد الدراماتورجية أولاً، واتسعت لتشمل العرض المسرحي برمته وتستند في اعتقاده إلى مصادر ثلاثة وهي:

«1- البحث عن مضامين محلية من خلال العودة إلى التاريخ العربي القديم والحديث وإلى التراث العربي والفلكلور العربي الإسلامي.

2- العودة إلى أشكال التعبير المسرحية المحلية والشرقية، والبحث عن أشكال جديدة في الوقت نفسه مع التركيز على كل جوانب العرض المسرحي، من تمثيل وإخراج وسينوغرافية.

3- المصدر الثالث تمثله مجموعة من المخرجين الذين يعولون على العرض المسرحي عبر تفجير طاقات الممثل الجسدية والنفسية والفكرية، وهم يتعاملون مع النص بحرية ومرونة كبيرة بغض النظر عن أصل النص»[1]. باعتبار أن المخرج له كامل الحق في التصرف في النص حسب نظرته الفنية الخاصة وبإمكانه أن يحيد تمامًا عمًا يود صاحب النص قوله.

ولكن نتساءل ما هي المنطلقات التي انطلق منها دعاة خلق مسرح عربي أصيل فعال، ليكون كما يطمحون إليه؟.

يتفق الكثيرون على أن محاولات البحث عن الشكل أو القالب الخاص بالمسرح العربي إنما بنيت على عدة محاور تعد أساسية وضرورية في تأصيله، تتمثل في استلهام التراث بوصفه مادة مسرحية غنية، والإفادة من حيث الشكل والبناء من فنون الفرجة

1- (المسرح العربي ما بعد التقليدية): هاتف الجنابي. مجلة المدى. (السورية). ع.11. 1995/10/1. ص.24.

الشعبية سعيًا منهم إلى محاولة خلق لغة مسـرحية جديـدة، تحـوّل المسرح كما يقول "عبد الكريم برشيد" من طابعه القديم ليصبح احتفالاً شعبيًا مفتوحًا في مكان عام.

فالتراث إذًا كان من بين المنطلقات الأساسية التـي لا غنـى عنها، كما يرى البعض في سبيل تحقيق هـدف التأصـيل للمسـرح العربي ومن بين هؤلاء "مصطفى عبد الغني" الذي يقول: «فلدينا في التراث العربي العديد من الظواهر التراثية التي نستطيع لـو أردنـا إعادة صياغتها في المسرح العربـي المعاصـر أو نعيـد تركيـب مفرداتها الفنية لنخرج بها إلى مشارف المعاصرة بغرض (تأصـيل) مسرح عربي خاص بنا...»[1]، ويذهب كـل مـن "خالـد سـليكي" و"عزالدين العامري" إلى أن المسرحيين العرب حـين تفطنـوا إلـى موقعهم من هذا المسرح، بدأت لديهم رحلة البحـث عـن محاولـة تأصيل هذا التأصيل «الذي ابتدأ موضـوعيًا (مـن الموضـوع) أي توظيف مشاهد أو أحداث أو شخصيات تراثيـة، ومعالجـة قضـايا ومواضيع تهم الإنسان العربـي وتمسـه، فعلـى الـرغم مـن أن المسرحيات العربية الشهيرة التي ترجمت في البدايات الأولى (كمـا الآن) تتمتع بطابعها الإنساني ومخاطبتها لكل فرد فـي كـل زمـان ومكان، فإن الإنسان العربي كان وما يزال في حاجة إلـى أن يـرى نفسه على الخشبة»[2]. وإذا كان البعض يرى في العودة إلى التـراث السبيل الأوحد لتأصيل المسرح العربي، فإن هنالك نقاطًا أخـرى لا تقل أهمية عن التراث يمكنها بكل تأكيد أن تسهم في تأصيل المسرح العربي، الذي لا تتحقق هويته بالرجوع إلى الماضـي والنهـل مـن

1- المسرح المصري في السبعينيات: مصطفى عبد الغني. ص. 69.

2- (نهر التحديث): خالد سليكي وعز الدين العامري. مجلة المسـرح التجريبـي.ع.5.5. ديسمبر 1993. ص.9.

التراث فقط، بل عبر المزاوجة بين التجربة المسرحية البكر والتجارب المسرحية الحديثة والمتطورة من جهة، ومحاولة استيعاب التركيبة الأدبية المسرحية العربية التي لا تخلو من السرد الذي يعتبر عدو الدراما من جهة أخرى. ولذلك لا بد من المزج بينه وبين التقنية المتقدمة والمتطورة سواء في مجال التمثيل أو الإخراج،ويتم ذلك عن طريق تجربة عملية محضة. وهو ما ذهب إليه كل من "خالد سليكي" و"عز الدين العامري" في معرض حديثهما عن التنظير والتأصيل للمسرح العربي بالنظر إلى هذه القضية من زوايا متعددة، من بينها محاولة الانفلات من التبعية للغرب واستلهام التراث، إذ يقولان:

«توالت بعد ذلك محاولات الانفلات من المضمون الأوروبي بالالتصاق بالقضايا الاجتماعية الخاصة واستلهام التراث. فظلت كتب السير والتراجم وألف ليلة وليلة – على الخصوص – مصدرًا من ثراء للمسرحيين العرب، ومعينًا لا ينضب إلا أن هذا لم يكن كافيًا لتأصيل المسرح في الجسد العربي وثقافته لأن القضية ليست قضية موضوع بل بنية الفن وشكله بصورة عامة مما سيدفع من جهة أخرى إلى المحاولة التأصيلية والبحث لها عن جذور ضاربة في عمق التاريخ الفني، والاجتماعي العربيين»[1].

ويرى "سعد الله ونوس" بأن نسخ التجارب المسرحية الأوروبية لا يفيدنا إلا في تعميق تبعيتنا للغرب من جهة، كما أن الانكفاء على الذات والبحث عن الأصالة في أرشيف الفلكلور يبدو لنا ساذجًا وتبسيطًا سطحيا للمسألة فالفلكلور من جهة أخرى لا يستطيع أن يبني ثقافة، فبناء مسرح قوي أصيل وفعال لا يمكن أن يقوم أبدًا على أكتاف الغير (الغرب) أو النهل من التراث والاعتماد عليه كحل

1- مر.ن.ص.ن.

من الحلول الجاهزة، دون استخدام ميكانيزمات وتقنيات حديثة ورؤى جديدة، ولقد كان للمبدع المسرحي العربي ثلاثة اتجاهات للتعامل مع التراث أو استخدامه نستعرضها في ما يلي:

«أولاً: المسرحة الحرفية للتراث، وهي مجرد مسرحة بـلا موقـف وبلا تعديل.

ثانيًا: المزاوجة بين المسرحة الحرفية للتراث مع تعـديلات طفيفـة لإسقاط واقع حاضر على وقائع التراث بقصد نقـد حاضـره دون الصدام مع الرقابة.

ثالثًا: تطويع التراث للحاضر – مع نظرة للمستقبل – وذلك بالخلاف بل بالصدام معه، مع التراث بهدف إعادة قراءتـه وخلقـه أو إبداعه من جديد، كخطوة لإبداع الحاضر»[1].

ولقد تبنى الباحثون والمجربون المسـرحيون العـرب دعـوة البحث عن خصوصية للمسرح العربي تجريبيًا لا لكي يرفضوا نمط المسرح الأوروبي أو يهملوه كلية، وإنما لكـي يعبـروا بالمسـرح العربي – من خلال ما توصل إليه هذا النمط المسرحي وبوسـائله – إلى أنماط عربية، وإسلامية تلتصق بالجمهور العربـي، الـذي لـه طبيعته الخاصة في الاستقبال، وذلك عن طريـق حـب المشـاركة والاحتفال، وهذا ما يتوضح من خلال الأشكال اللصيقة بمجتمعاتنـا العربية.وإذا كان المسرح العربي قد شهد تطورًا في النصـف الأول من هذا القرن فإن أشكاله ظلت معتمدة على ما يقدمه المسرح الغربي من تقنيات فنية أو توجهات فكرية في كثيـر مـن الأحيـان بحيـث تقاسمت مسيرته اتجاهات أدبية مختلفة تندرج ضمنها كتابات تسـتلهم

1- (المسرح العربي المعاصر ما بين التراث والحداثة): رأفت الدويري. مجلة فصـول. مجلد: 14.ع.1. ربيع1995. ص.89.

التاريخ والتراث العربيين، الأمر الذي دفع بعض الدارسين إلى الاعتقاد بأن بداية التأليف المسرحي في البلدان العربية تكاد تكون تراثية.وليس التأصيل بالأمر الهين أو السهل ولا يمكنه أن يتحقق بتوظيف الكاتب العربي في سياق ما يختاره من التراث، على مناخات كالسوق والمقهى والحمّام والخان أو الجامع، فكل هذا ليس كافيًا ليمنح النص مذاقًا دراميًا رفيعًا.

وإذا كان النقل – نقل التجارب الغربية – منبوذًا لأنه لا يفيد إلا في تعميق التبعية، التي يحاول أصلاً كل دعاة التأصيل البعد عنها كهدف من أهداف هذه الدعوة فهو أيضًا لا يفيد التجريب في شيء، لأن لكل مجتمع مميزاته وواقعه، ومن غير المعقول أن ننقل مسرحًا إنجليزيا أو فرنسيًا لواقع اجتماعي وسياسي مغاير مثل المجتمع العربي. بينما التجريب الذي نحن بحاجة إليه والمطلوب عربيًا، هو تجريب يهدف إلى تأسيس مسرح عربي حقيقي، هو تجريب يلاحظ ويكشف عن الطرق والسبل لإنشاء مسرح مغاير ومتميز، والنقل لا يمكنه إلا أن يكون عبثًا على التجريب، لذلك يقول "علي عقلة عرسان": «حينما يتم نقل التجريب الغربي على سبيل التقليد مع تجاوز القدرة والخصوصية والمعطى الثقافي والتاريخي والبيئي والاجتماعي، فإن التجريب يكون عبثًا»[1]. وعمومًا يمكن أن نرصد مرحلتين مرت بهما إشكاليات (النقل والتأصيل) من الناحية التاريخية تفصل بينهما هزيمة الخامس من يونية 1967.

ففي بداية الستينيات انصب اهتمام المسرحيين العرب على استلهام التراث كخطوة أولى نحو التأصيل، واستغلال تلك الظواهر المتنوعة في مجتمعاتنا العربية على اختلافها والتي لا تخلوا من

1- مر.ن.ص.ن.

احتوائها على نتائج ذات صلة لا يستهان بها في المسرح، ويرصد لنا "أحمد عبد الحليم" هذه المرحلة بقوله: «جاءت الستينيات بطفرات تأخذ شكل التجريب من خلال استلهام التراث من ناحية والبحث عن أشكال مضامين من خلال الظواهر الفنية المختلفة التي تقترب من المسرح في مجتمعاتنا العربية من ناحية [أخرى]»[1]. ذلك أن الخصوصية التي نبحث عنها - في رأيي - تنطلق من المحلية، من طقوسنا وتراثنا وحضارتنا الأصلية.

أما المرحلة الثانية والتي جاءت بعد حرب 1967 غيرت نوعًا ما المفاهيم أو بالأحرى عمقت النظرة إلى التراث وأعطت له جانبًا أكبر من الجدية والاهتمام، يقول "سعد الله ونوس": «استيقظنا في ذلك الصباح المروّع من يونية، لنكتشف حقيقة الوهم الذي كنا نعيشه،إلا أن الهزيمة رغم مرارتها وفجيعتها وما أحدثته بداخلنا من شروخ أيقظت فينا نوعًا من روح التمرد، ومن المؤكد أننا كشعوب لم ننهزم، وكنا جميعًا نعلم هذه الحقيقة وقد أعطانا هذا دافعا للانخراط في حركة التاريخ بشكل أعمق»[2]. ولم يكن هذا التعميق سوى توسيعًا لدائرة الاهتمام بالتراث - كما أسلفنا الذكر - ويقول في هذا الإطار"يسري الجندي": «بدأ الاهتمام بالتراث بكل ما يمثله من رصيد وجداني وعقلي لدى الجماعة التي أنتمي إليها بكل ما في هذا الرصيد من سلب وإيجاب، وبكل ما يمثله من حاضر، من عناصر دفع للأمام وجذب للخلف (...). بعد67 أصبحنا نواجه إسرائيل كتهديد للواقع والفكر والوجدان العربي بالإضافة للتهديد العسكري، ومن هنا ارتبط البحث في التراث بمسألة البحث في الحقيقة والكذب في ما يتعلق بهويتنا

1- حول التجريب في المسرح: سيد أحمد الإمام.ص.150.

2- مر.ن.ص.156.

العربية»[1]. وقد تغيرت النظرة بعد 67 إلى التراث وحاول الكتاب المسرحيون من خلال كتاباتهم نزع تلك الهالة من القداسة التي تلف التراث ومحاولة اكتشافه وإعادة بنائه وخلقه من جديد بنظرة مختلفة ومغايرة عمّا كان عليه، وهذا ما يشير إليه "سيد أحمد الإمام" بقوله: «فالواقع أن بعد 1967 لم يعد الموقف من المادة التراثية يعتمد على المسالمة والنظرة التقديسية بل صاحبه النقد والمكاشفة لما تنطوي عليه من تناقضات ممكنة وإمكانات مختلفة لتفسيرها وتفجير ثوابت الوعي الشعبي بها لقد أصبح الموقف من التراث نفضًا للوهم الذي علق به والتماسًا للحقيقة والكذب فيه ومحاولة تقديم الخطاب المضاد له وبه هو نفسه وعاء لهذا الخطاب..»[2].

ويمكن أن نجمل المرحلتين السابقتين لنقول بأنه منذ الستينيات وما بعدها كانت هنالك تجارب مختلفة ومتنوعة بتنوع واختلاف اهتمامات ورؤى المسرحيين العرب كل حسب اختصاصه وفهمه، وذلك على أصعدة كثيرة «فقاموا [على سبيل المثال] بالكتابة عن قضايا التأصيل والمعاصرة والدعوة إلى أهمية (الاستفادة) من التراث وتطويعه للمسرح ووصل بعضهم إلى نظريات غير محددة المعالم فكريًا وجماليًا، وقدم بعضهم الآخر مجموعة تطبيقات عملية فنية»[3]. من بينها ما بادر إلى تقديمه "توفيق الحكيم" من قالب مسرحي ويعتمد في أصله على الحكواتي والمقلد كما دعا "يوسف إدريس" إلى مسرح (السامر) وطبقه في مسرحيته (الفرافير) وطبق ذات النظرة "محمود

1- مر.ن.ص.158.

2- مر.ن.ص.159.

3- (التجريب بين الكلاسيكية والحداثة): فاروق أوهان. مجلة فصول. مجلد: 13.ع.4. شتاء 1995. ص.67.

ذياب" في مسرحيته (ليالي الحصاد) أما "ألفريد فرج" و"قاسم محمد"، و"عز الدين المدني"، وغيرهم فقد مزجوا بين الأساليب الحديثة والأجناس الأدبية الشعبية والتراثية كـ(ألف ليلة وليلة) واستعان "سعد الله ونوس" بمسرح المقهى و"يوسف العاني" بتطوير أحدوثة شعبية.كما بادر "عبد الكريم برشيد" وآخرون إلى الاستعانة بأسلوب ما يسمى (بالمسرح الاحتفالي)، وبادر "عبد القادر علولة" في الجزائر إلى ابتكار ما أسماه (بمسرح الحلقة) دون أن ننسى تجارب كل من "روجيه عساف"، و"الطيب الصديقي" وبعض المخرجين أمثال "قاسم محمد" و"كرم مطاوع" و"تجيب سرور" وغيرهم.وقد توصل هؤلاء إلى «تطبيق أسلوب المزج بين التراث وإسقاطه على الواقع والبحث عن فضاءات مناسبة ومتنوعة لأعمالهم.والبحث في التراث عن الأجدى والأنفع»[1]. وهذا ما نلمسه أيضًا في مسرح "السيد حافظ" إذ سعى جاهدًا إلى استثمار فكرة التراث، لإسقاط الواقع عليه وإعطائه روح العصر، ومناقشة قضايا لها من الأهمية ما لها في حياة المواطن العربي والإنسان عمومًا.أما الناقد "عبد الرحمن بن زيدان" فيرى بأن هنالك جملة من الحقائق في المسرح العربي التي لا يمكن أن نتجاهلها ويجملها فيما يلي:

«- أن المسرح العربي مسارح.

- أن الكتابة فيه وحوله كتابات

-أن أسلوب الإخراج أساليب.

- أن لغة هذا المسرح لغات وعلامات ودلالات»[2].

1- مر.ن.ص.ن.

2- خطاب التجريب في المسرح العربي:عبد الرحمن بن زيدان. ط1. مطبعة سندي، مكناس المغرب1997. ص.60.

ومن خلال ما سبق توصل هذا الناقد إلى أن «التجريـب فـي هذا المسرح [أي العربي] تجـارب لا يمكـن حصـرها أو تحديـد موضوعها في أطروحة واحدة، أو ملمح واحد، لأن مشارب الثقافـة المسرحية العربية فيـه متنوعـة المصـادر، ومتباينـة المنطلقـات والخلفيات والوظائف، لأن مرتكزات الكتابة المسرحية قد بدأ تغييرها وتجاوزها عندما بدأت تطرح أسئلة جديدة حول الإجابـة الجـاهزة، وحول الأشكال السائدة، حول المسرح الذي لم يعد له مبرر للبقاء أو شرعية الاستمرار في زمن ثقافي أصبح مسكونا - بعد السبعينيات - بإلغاء الثابت وما يخلقه من سكون في الخطاب ودلالاتـه»[1]. وكـل هذا حتمًا يستوجب النهل من المادة التراثية لبناء تجارب جديدة تتنوع بتنوع الأساليب واللغة، والمصادر وغيرها مما يثري المسرح العربي بأعمال مسرحية جادة وهادفة من صميم المجتمعات العربية. «ومـع أن العودة إلى (التراث) طبيعية وتاريخية،إلا أنها تشـتد وتلـح فـي لحظات القوة والضعف... اشتدت وتعاظمت في مطلع الستينيات مـع تعاظم الشعور الوطني القومي وفورة القومية العربية، فكانت إبداعات يوسف إدريس، وألفريد فرج، وفاروق خورشيد، وشوقي عبـدالحليم، ومحمود ذياب، ونجيب سرور...»[2]، واشتدت أيضًا عقـب النكسـة وفي السبعينيات مع جيل النكسة فكانت إبداعات "السيد حافظ" وغيره من الكتاب المسرحيين التجريبيين، الذين لجئوا إلى التراث لتأصـيل تجاربهم وإعطائها صبغة المجتمع العربي.

وإذا حاولنا تحديد العلاقة القائمة بين المسرح والتـراث فإننـا نجدها علاقة جدلية وهي إلى جانب ذلك «علاقة تاريخية ضاربة فـي

1- مر.ن.ص.ص. 7/6.

2- المسرح المصري 1995/94. رصد للحركة المسرحية من قبل وزارة الثقافة المركـز القومي للموسيقى والفنون الشعبية. مطابع الأهرام 1996. القاهرة. ص.144.

جذور تاريخ المسرح العربـــي الحــديث، حيــث يعيــدنا ذلــك إلـــى المسرحيات التاريخية التي قدمها المسرح العربي وخصوصـــا جيــل الرواد يعقوب صنوع والريحاني وجورج أبيض وغيرهم،ثم امتد ذلــك إلى جيل توفيق الحكيم ومسرحه العميق الصلة بالتراث والتاريخ والذي يحمل كثيرًا من إيحاءات التاريخ وجدلية الواقع في آن واحد»[1].

يبقى أن نقول بأن التراث مدلج من الأدلجة المهمة جــدًا فـــي تأصيل المسرح العربي وإعطائه صبغته الحقيقية التي تميزه كمسرح وتخلصه من التبعية للآخر، شرط أن يقترن توظيفه بالحركية الفعلية العملية، لكي لا يكون التوظيف متسمًا بـــالجمود واللاجــدوى، إلـــى جانب توظيف التقنيات الحديثة في فن المسرح مع البحث المتواصـــل دائمًا عن الجديد. وذلك هو دأب "السيد حافظ" في أعماله دائمًا – كما سنرى –، إذ أنه توصل من خلال أعماله إلى نتائج عديدة من بينهـــا (كما قال) «أنه ليست هناك أزمة نص عربي ولكن هناك أزمة وعي عربي، أن يعي الكتاب أن التراث العربي غزير وأن الأخذ منـــه لا يعني الاعتماد على عكاز،ولكن يعني التنوير وإيقاظ روح الأمة»[2]، فالأمة العربية لها تراث يمكن أن يستخدم ليضيء حاضرها ومن ثـــم مستقبلها، و من هنا حدد النقاد للمسرح شروطًا تحكمـــه فمـــا هـــي شروط التجريب في المسرح العربي؟.

1- محاورات في التجريب المسرحي: مجدي فرج. الهيئـــة العامـــة لشـــؤون المطـــابع الأميرية. 1998.ص.97.

2- مسرح الطفل في الكويت:فاطمة حاجي. من الملحق الذي يتضمن حوارًا خاصـــا مـــع الكاتب. ص.141.

2- شروط التجريب في المسرح العربي (شهادات بعض المسرحيين العرب).

في خضم البحث عن الشروط التي يستند إليها قيام التجريب في المسرح العربي نسوق شهادات بعض المسرحيين العرب من خلال تجاربهم الخاصة، التي تمتزج آراؤهم فيها وتتنوع بين مفاهيمهم الخاصة عن التجريب وبعض الشروط التي يرونها أساسية في إتمام الفعل التجريبي المسرحي. واستنادنا إلى هذه الشهادات يعود بالدرجة الأولى إلى عدم وجود تحديد لشروط التجريب أي أن شروطه غائبة، وهذه الشهادات نحتكم إليها لمحاولة تحديد البعض منها.

لاشك أن سمة التحدي هي إحدى السمات التي يرتكز عليها الفنان المبدع والمجرب في ممارسة الفعل التجريبي، والتحدي يكون بطبيعة الحال ضد الظروف التي يمكن أن يواجهها الفنان العربي، باعتبار أن الانطلاق من الواقع أحد الشروط التي تحدد هوية الفعل التجريبي بما هو تجريب عربي وإن ارتكز في بعض نقاطه على ما اعتمده التجريبيون الغربيون.

كما تعد الحرية أحد الشروط الأساسية للعملية التجريبية يقول "عبد الكريم برشيد" «إن الإبداع الحق يقوم أساسًا على الحرية، حرية المبدع في الخلق، وحرية الجمهور في التجمع والتجمهر والفهم وهذا ما ليس له وجود مع وجود السلطة في تجلياتها المستبدة والمتسلطة»[1]. فالتجريب يقوم على الحرية، بل هي الأساس في تطوره إذ لا يمكننا تصور الكاتب المسرحي التجريبي مقيدًا بأي نوع

1- (مسرح السيد حافظ بين التجريب والتأسيس): عبد الكريم برشيد، جريدة السياسة. 1984/6/20. ص.8.

من القيود، لأنه وكما يصفه "أبو للينر" «من العدل أن يجعل الجموع والأشياء الجامدة تتكلم إذا راق له، وأن يغفل الزمان وكذا المكان. إن عالمه هو مسرحيته، وفي داخلها هو الإله الخالق الذي يرتب كما يشاء الأصوات والإيماءات، والحركات، والكتل والألوان»[1]. وذلك هو شأن "السيد حافظ" في كتاباته المسرحية التجريبية كما سنوضحه من خلال الفصلين الآتيين.

وها هو "محمد أبو العلا السلاموني" يحدثنا عن الحرية كشرط من الشروط الأساسية في التجريب، موضحًا جانبًا من تجربته المسرحية إذ يقول:

«إن الشعور بالحرية هو أساس العملية التجريبية في الإبداع، ولقد بدأ لديَّ الشعور بالحرية في الكتابة المسرحية عندما وجدت نفسي أكتب عن جنس أدبي ليس له جذور في تراثنا الأدبي، وكلما عثرت عليه مجرد ظواهر مسرحية يزعم البعض أنها جذور مسرحنا مثل: خيال الظل أو الأراجوز أو فن المحبظين أو فن السامر الشعبي أو الحكواتي أو الراوي وغيرها، مما لا يدخل في عالم المسرح إلا من باب القرابة بعيدة النسب»[2].

بل إن "محمد أبو العلا السلاموني" رغم تسليمه بأن هذا الفن (أي المسرح) فن غربي فهو يقف حياله موقف الاحترام، إلا أن ذلك لا يحول دون إبحاره في عالم الكتابة والغوص في هذا الفن، ومحاولة تجاوزه ما أنجزه الآخرون وتقديم الجديد يحذوه في ذلك ثقة بالنفس وشعور بالحرية الكاملة التي تفتح له أبواب التجريب على

1- مر.ن.ص.ن.

2- (التجريب هو الشعور بالحرية): محمد أبو العلا السلاموني. مجلة فصول. مجلد: 14.ع.1.ربيع 1995. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة. ص. 42.

مصراعيها فيقول: «.. كما أن التجربة المسرحية الغربية استقرت مناهجها ونظرياتها لم تكن لتحد من حريتي في خوض التجربة أو عدم الالتزام بها إلتزام التلميذ بأستاذه فهي تجربة أشعر حيالها بالاحترام والتقدير، وأيضًا أشعر حيالها بالقدرة على تجاوزها والانعتاق من أسرها رغم قوتها وشدة تأثيرها.. ومن هنا لن أجد في نفسي حرجًا من أن آخذ من التجربة الغربية ما أريد وأصوغها كيفما شئت وأحذف منها أو أدخل عليها من خبرتي الشخصية وقدرتي الإبداعية ما أراه مناسبًا»[1]. وهو ما ذهب إليه أيضًا "جواد الأسدي" الذي يربط مصطلح التجريب أساسًا بالحرية إذ يرى بأن مصطلح «التجريب حر وحريته تكمن في تنوع الأساليب واختلاف المناهج ولكن بشرط أن تكون تلك المناهج والأساليب ناضجة وبعيدة عن الصبيانية. أو تلك التي تكرس السهولة سواء على صعيد الشكل أو الأداء المسرحي أو صعيد بنية ووعاء المسرحية كلها»[2]. كما أنه يرى بأن بناء صرح التجريب يقوم على عنصر أساسي يراه في غاية الأهمية وكفيل بتجسيده على أحسن وجه، ويتمثل في فن أداء الممثل والتمثيل غير المجاني وحركة الجسد غير الخطابية. ويقول "محمد عبازة" عن الحرية التي تعد مطلبًا أساسيًا لنجاح أو اكتمال نهج التجريب في المسرح عمومًا، والمسرح العربي على وجه التحديد: «أعتقد أن الإبداع المسرحي العربي، بوصفه فنًا حديثًا قد بدأ مجربًا، وإلى الآن لا يزال يجرب، لكنه لم ينطلق الانطلاقة الحقيقية لأنه يعيش مقيدًا بالكثير من القيود التي تعرقله وتمنعه من إحداث نقلة نوعية.وهو في ذلك يختلف عن المسرح في البلاد الغربية والأوروبية

1- مر.ن.ص.ن.

2- (المسرح العربي ما بعد التقليدية): هاتف الجنابي. مجلة المدى (السورية).ع.11. 1995/10/1. ص.24.

التي تسمح للمبدع بأن يكون بدرجة متحررًا من القيـود والعراقيـل، التي تقيد المبدع العربي، والمسرحي العربي بالأساس. فالمسرح فـن مشاغب ومتمرد منذ بدايته، لذلك يعيش هذا الحصار الـذي – فـي جزء منه على الأقل – يمنع عملية التجريب من التقدم إلـى الأمـام والقيام بنقلات نوعية»[1].

ومن بين الشروط الأخـرى للفعـل التجريبـي المسـرحي: القصدية، فالتجريب لابد أن يكون مبطنًا بوعي أو بقصد معـين، أي أن تكون الخاصية في الفعالية التجريبية فعالية قصدية تنطوي علـى الوعي بنفسها كتجريب مؤسس على نظرية محددة ينتظر منها نتـائج متوقعة. كما أن الصدق يعتبر معيارًا من المعـايير التـي يعتمـدها التجريب وهو ما يذهب إليه "فوزي فهمي" إذ يقول: «معيار صـدق التجريب هو ارتباطه برؤية عامة للعالم والفن»[2].

وعمومًا فالحديث عن شروط التجريب ومحاولة تحديدها مـن قبل المنشغلين بفن المسرح، هي مجرد محاولات يسعى من خلالهـا هؤلاء إلى إماطة اللثام عن الأسس القويمة التي لا يمكن للتجريب أن تقوم له قائمة بدونها، وهي شروط غائبة، وإذا ما حاولنـا تلخيصـها سنجد الحرية، التحدي، القصدية والصدق، بالإضـافة إلـى تطـوير العلاقة بين ميكانيزمات العناصر المكونة للعرض المسرحي والفعـل التجريبي، بتطوير واكتشاف العلاقات الكامنة في تضاعيف الظـاهرة المسرحية بعلاقاتها وعناصرها الأساسية (ممثل – فراغ – جمهـور) والإخراج المسرحي، ولتجسيد كل هذا يلعـب المختبـر أو المعمـل

1– ندوة التجريب والمسرح: تدخل محمـد عبـازة. مجلـة فصـول مجلـد: 14.ع.1. ربيع1995. ص.352.

2– حول التجريب في المسرح: سيد أحمد الإمام. ص. 72.

المسرحي دورًا مهمًا في تطوير كل العناصر بما فيها إمكانات الممثل وعلاقاته بالدور إجماليًا على مستوى الأداء الجمالي أو الصوتي أو الروحي، وما يترتب عن ذلك من تأثير على صياغة الفراغ المسرحي، وعلاقة الجمهور بهذا الفراغ وبنية المشاهدة وأثر المشاهدة، ولعل غياب المختبر المسرحي هو أحد الأسباب التي تحول دون تحقيق التجريب بمفهومه المحدد في المسرح العربي وهذا ما يؤكده" أحمد عبد الحليم" بقوله: «إن مسرحنا العربي التجريبي قام على أكتاف فنانين اجتهدوا بشكل منفرد وليس بصورة مستمرة مبرمجة،وهذه هي الإشكالية التي يقف أمامها مسرحنا التجريبي في إطار المختبرات المسرحية التي تعمل بمنهج التجريب الذي يكون من أثره الفائدة الكبرى لمسرحنا العربي»[1].

لن نسترسل في ذكر المشاكل التي يعاني منها المسرح العربي أو بالأحرى التجريب في هذا المسرح لأننا نود أساسًا أن نتعرف على أكبر قدر ممكن من الآراء المنسوجة حول التجريب في المسرح العربي ومن ذلك ما ذكره "عبد الفتاح قلعجي" عن التجريب من خلال تجربته الخاصة والتي خلص فيها إلى مقولة ضمنها إلى جانب رؤيته الخاصة، نصيحة يوجهها إلى كل من يرغب في أن يكون مجربًا ناجحًا في مسرحه قائلاً: «إذا كنت مخلصًا للتجريب في المسرح فعليك أن تؤمن بأنه ليس هنالك مسرح تجريبي، لأنه في الوقت الذي تنظم فيه هذا المسرح قواعد وشروط وأنظمة فإنه لا يعود تجريبيًا»[2]. وبرأيه أن التجربة لا تتكرر، وإذا كان لنا أن نسمي المسرح التقليدي بمسرح الدائرة المغلقة، فإن المسرح التجريبي هو مسرح الدوائر المفتوحة على

1- مر.ن.ص.ص. 84/83.

2- (التجربة التي لا تتكرر): عبد الفتاح قلعجي. مجلة فصول. مجلد: 14.ع.1. ربيع 1995. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة. ص. 422.

المجهول على كل ما هو جديد وملفت للانتباه في المضامين والأشكال الفنية.ونجده ضمن تجربته يحاول أن يحدد بعض المعالم التي يراها ضرورية لإتمام الفعل التجريبي-رغم أنه يعترض على إقامة شروط محددة وقواعد لذلك - إلا أنه يحاول الإلمام بكل تلابيب الأمور التي لا يمكن للفعل التجريبي أن يقوم دون مراعاتها فيقول:

«التجريب في المسرح لا بد أن ينطلق من إرادة البحث عن مغامرة جديدة تخترق ثوابت الرواهن الاجتماعية والسياسية والثقافية، وثوابت الأشكال الفنية، هو مغامرة تبدأ بالكلمة المكتوبة وتمتد حتى حقول جسد الممثل وسينوغرافيا العرض المسرحي»[1].

أما "السيد حافظ" فيلخص نظرته عن المسرح والتجريب في قوله: «... والمسرح التجريبي في رأيي.. هو غزو للمجهول لا الاكتفاء بما هو موجود والاقتصار على ما هو في متناول اليد، إنما ينزع إلى قهر المحظورات وتخطي الصعاب وتجاوز المتناقضات»[2]، ويربط" السيد حافظ" المسرح التجريبي بما يسمى بالوعي التاريخي، الذي يرى فيه بأن الإنسان يجب أن يكون معاصرًا لعصره لا مسجونًا فيه، بل هو مطالب بأن يندمج في الواقع الذي يعيشه، لكي يكون روح عصره ويتكلم بلسانه، فالوعي التاريخي بالنسبة له هو أن يحس الإنسان إحساسا مليئًا بترابط أوصال الزمان من ماضٍ وحاضر ومستقبل في آن واحد.

بقي أن نقول بأن المفاهيم - لدى المنشغلين بالمسرح في العالم العربي - عن التجريب قد تنوعت وتبلورت، وما رصدناه ينم عن

1- مر.ن.ص.ن.

2- (السيد حافظ: الوعي التاريخي أن يكون الإنسان معاصرا لعصره لا مسجونًا فيه): السيد حافظ. مجلة الحوار المصرية. (العدد غير مذكور).1980.ص.39.

وعي كلي بضرورة وجود الفعل التجريبي المسرحي على الساحة المسرحية العربية، وهذا لا يعني أبدًا عدم وجوده بل هو موجود ولكنه يسقط أحيانًا في أسر بعض الظروف التي تحول دون إتمامه على الوجه الصحيح، وما هذه الآراء والمفاهيم إلا دليل قاطع على وعي وإدراك الجميع لضرورة السمو بالفعل التجريبي إلى مستواه الحقيقي على كافة الأصعدة بتجاوز تلك العراقيل التي مازالت تقف في وجه التجريب المسرحي، الذي يتطلب بالدرجة الأساسية التحرر من كل القيود، وهاهو "ريمون جبارة"(*) يقول بأعلى صوته: «إني رغم كل شيء مؤمن بمسرح عربي أفضل، إذا تيسرت له الشروط التالية: الحرية أولاً، إذ لا مسرح صحيح من غير حرية...»[1]. وإذا عدنا قليلاً إلى الوراء إلى حيث الحديث عن شروط التجريب نجد أن "عبد الكريم برشيد" يقدم – من حيث الأهمية – عنصرًا آخر عن الحرية ألا وهو الجرأة، التي تعتبر، حسب رأيه، شرط كل إبداع مشاغب ومشاكس وصدامي يقول عنها موضحًا: «هي مطلب ضروري وحيوي، ذلك لأن من يجرب لابد أن يصطدم بلائحة طويلة وعريضة من الممنوعات والمحظورات والمحرمات، وبذلك فقد كان التجريب – في معناه الحقيقي – في حاجة إلى أن يكون صداميًا بالضرورة. إن الأمر.. يتعلق بكتابة ما لم يكتب، وبتقديم ما لم يقدم، بالدخول في الفضاءات البكر، الجديدة والمتجددة»[2].

وبالرغم من تأخير "عبد الكريم برشيد" للحرية درجة وتقديمه للجرأة، إلا أنه لا اختلاف من حيث المبدأ بين ما قاله، وما قيل من

---

*- مخرج لبناني.

1- حول التجريب في المسرح: سيد أحمد الإمام. ص.ص. 60.

2- (المسرح والتجريب والمأثور الشعبي): عبد الكريم برشيد. مجلة فصول. مجلد: 13.ع.4. شتاء 1995. ص. 18.

قبل "ريمون جبارة"، لأنه أي "عبد الكريم برشيد" في نهاية المطاف يقول: «إن التجريب حرية بالأساس، هو هكذا أولا يكون:حرية في التفكير والدخول بالتفكيرفي (اللاّمفكر فيه)»[1]. فالحرية في معناها الحقيقي، هي القيام أساسًا على الاختراق وبذلك فالإبداع المسرحي يخترق كل الحدود الكائنة والممكنة، ويتضمن محاولة تدمير القوانين والقواعد البالية والأعراف المسرحية القديمة والمتوارثة، وتأتي على رأسها جملة من القوانين من بينها قانون الجاذبية، وقانون وحدة الهوية، ووحدة المكان، ووحدة الموضوع، ووحدة الحالة، داخل المسرحية الواحدة وهذا ما تعودنا عليه في البناء المسرحي القديم، ومن المؤكد أن التجريب يجب أن يتغلغل إلى كل مفردات العرض المسرحي والفعل التجريبي، لبناء أشكال جديدة تبتعد عن ما هو مألوف، حتى وإن انبنت على أنقاض القديم ومعرفة أبعاد وحدة القوانين - السالف ذكرها - وحقيقة تأثيرها في العمل المسرحي، يكفل للمجرب أن يخالف أو يستغني عنها، ويحاول البناء من جديد وبطريقة علمية لنفس المكونات بشكل آخر يقدم ما هو أفضل. فالتجريب الحقيقي يعتمد في رأي"عبد الكريم برشيد" على شعار (خالف تعرِف) بفتح التاء وكسر الراء[*]. إلى جانب الحرية والجرأة يرى بأن التجريب من شروطه أو سماته الخروج لأنه في أحد معانيه ماهو إلا محاولة لمسابقة الزمن، لذلك نجد كثيرًا من الأفعال غير مفهومة بشكل جيد؛ والسبب يكمن في أنها سبقت زمانها وبذلك خرجت عن الوعي العام الموجود.

1- مر.ن.ص.ن.

*- انظر المرجع السابق ذكره.

ويضاف إلى هذه السمة سمة العنف حيث يرى بأن المسرح لا يمكن أن يكون إلا عنيفًا، نظرًا لأنه مبني على الحقيقة، والحقيقة في كل وجوهها لا يمكن أن تكون إلا عنيفة وقوية، ويرى بأن العنف في المسرح التجريبي يجب أن يكون عنفًا في المعرفة، بالبحث عن معرفة جديدة تُدمِّر عن طريقها القناعات والبديهيات القديمة، وعنفًا في الخيال بإبراز وابتكار صور جديدة وغريبة ومثيرة، صور تعتمد في مجملها على التحدي، تحدي الواقع، وتحدي الطبيعة، ومن ثمة يتم إعادة تركيب الوجود والموجودات بشكل آخر مختلف ومغاير. هذه الصورة هي بالأساس مشاهدات ما ورائية، يؤسسها الخيال ويغذيها بغذاء الحلم والوهم والحكايات والأساطير المختلفة. وعنفًا في الموقف لأن الرؤى المغايرة لا يمكن أن تعطي إلا مواقف مغايرة «فمواقف التجريب هي بالأساس مواقف وجودية واجتماعية وسياسية قوية، مواقف تكون دائمًا في المستوى المفكر فيه نفسه، وفي المستوى المتخيل وفي مستوى استقلاليته وحريته وجرأته وخروجه عن ثقافة الاستهلاك»[1].

من هنا ومن خلال ما قيل نستطيع القول بأن شروط وملامح وسمات التجريب قد تجلت وتبلورت إلى حد كبير – رغم أنها ليست محددة بشكل واضح – كما أن المفاهيم التي رصدناها حوله – أي حول التجريب – من خلال رؤى بعض المسرحيين العرب واضحة ومعالمه بارزة.

وخلاصة القول هي أن التجريب موجود في المسرح العربي، ولكن ليس بالشكل الذي يطمح إليه الكتاب المسرحيون والمخرجون العرب وغيرهم ممن يهتمون بهذا المجال، لذلك فاهتمامات الأغلبية

1- مر.ن.ص.20.

تتوجه نحو محاولة تجسيد التجريب الحقيقي، والبعض إن لم نقل الكثير منهم يرى في تأصيل، المسرح العربي السبيل الأول الذي يقود إلى ذلك، أي بمعنى إكساب الأعمال التجريبية والمسرحية العربية هويتها بما هي مسرح تجريبي عربي، ولكن نتساءل كيف يمكنهم ذلك يا ترى؟.

يرى "رياض عصمت" بأن الهوية لا مقاييس لها تطبق كي يكتسبها مسرح معين، أو مسرح أمة ما؛ إنها كل ما يعكس شخصية وواقع وأحلام وماضي ومستقبل وحاضر هذه الأمة. «هكذا يتخلق العمل الإبداعي مستوعبًا تلك العناصر في الشكل والموضوع، وفي الإبداع الحقيقي المنتمي سنجد كل مكونات الهوية: التاريخ التراث الميثولوجيا الدينية وغيرها داخل نسيج العمل بدون افتعال أو إشارات مقصودة أن هنا هوية»[1]. ومن هنا فإن العمل على تجسيد أو إكساب العمل المسرحي التجريبي هويته، لا يكون بصفة مباشرة بل بطريقة غير مباشرة وحيثية، بحيث يتحقق الهدف المنشود وهو الهوية دون إخلال أو إساءة إلى الموضوع وجوانبه، وعن طريق نقاط محددة كما سنوضحه لاحقًا.

3- إطلالة على التجريب في المسرح المصري (فترة الستينيات والسبعينيات)

إن ظهور التجريب في المسرح المصري بخاصة، والعربي بصفة عامة كان ضرورة ملحة جاءت كنتيجة حتمية للتغيرات التي طرأت على هذا المجتمع. بما يستدعي مسايرة كل الفنون بما في ذلك فن المسرح للعصرنة والتطور الملحوظين، بل إن دخول التجريب

1- (المسرح في الثقافة العربية 3 مأزق المعمار): رياض عصمت. مجلة المسرح التجريبي. ع.4.4 سبتمبر 1993.ص.9.

ضمن إبداعات المسرحيين العرب كان من قبيل التخلص من الإحساس بالدوران دائمًا وأبدًا في فلك التجارب المسرحية الغربية لذا كان السؤال المطروح آنذاك هو: هل ما يقدم من إبداعات أو تجارب مسرحية هي من صميم المسرح العربي؟ وهل ما تقدمه هذه التجارب أو الإبداعات من مواضيع يخدم هذا الجمهور أم أنها محض تكرار واجترار للتجارب الغربية لا غير؟.

إن هذا السؤال وغيره من الأسئلة التي تصب في نفس الاتجاه كانت المفتاح السحري لمسرح جديد متميز، وهي نفسها الأسئلة التي ولدت حركة تجريبية جادة في المجال الدرامي إبتداء من الإبداع مرورًا بالنقد وصولاً إلى التنظير، إذ إن الإجابة عن تلك الأسئلة المعلقة استدعت إعادة النظر فيما قدم من أعمال مسرحية لا لتجريم وتغريم أصحابها، بل للبناء على أنقاضها، بناء مسرح يليق بهذا المجتمع الذي كانت ولا تزال له تركيبته الخاصة وبنيته المميزة «ففي الستينيات من هذا القرن تبلورت... محاولات تجريبية مهمة للكتاب المسرحيين المصريين، وظهرت نشاطات مسرح الجيب والمسرح العالمي ومسرح المائة كرسي ومسرح القهوة ومسرح الفلاحين»[1] فقد كان جيل الستينيات من الكتاب المسرحيين المصريين يحاول تجاوز الإنجازات الفنية التي قدمها كبار الأدباء أمثال "توفيق الحكيم" وكذا كتاب الخمسينيات، سعيًا منهم إلى إبداع أشكال جديدة تعبر عن مطامحهم الفنية والاجتماعية. وتلخصت أعمالهم في معالجة القضايا الاجتماعية والتاريخية وغيرها.. متخذين في ذلك مسارين هامين ومختلفين من حيث المنهج هما: «استلهام الأشكال المسرحية الشعبية

1- (التجريب في المسرح المصري): هدى وصفي.مجلة فصول. مجلد: 14.ع.1. ربيع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة. 1995. ص.112.

وفنون الفرجة الشعبية التي عرفها المجتمع العربي قبل – وكذا خـــلال – اتصاله الوثيق بالحضارة الأوروبية منذ مطلع العصر الحديث، ثـــم تجريب الأشكال المسرحية المستحدثة في المسرح الغربي في فترة مـــا بعد الحرب العالمية الثانية بصفة خاصة مثل المسرح الملحمي ومسرح العبث، والتراجيكوميدية والمسرح التسجيلي، ثم صيغة المسرح داخـــل المسرح»[1]. وإذا تحدثنا عن هذه الأنواع بشيء من الدقة، لبيان مدى تأثر المسرح المصري بها نجد أن الدراما الملحمية، مـــن بـــين أهـــم الاتجاهات التجريبية التي تأثرت بها دراما الستينيات فـــي مصـــر، إذ راح الكتاب المسرحيون من جيل ما بعد 1952 يترجمون إعجابهم بها من خلال كتاباتهم مجسدين في ذلك مواصـــفات المســـرح الملحمـــي، كالتزامه في مواقفه إزاء القضايا السياســـية والاجتماعيـــة وغيرهـــا.. ونشير إلى أن «الملحمة شكل من القصص لا يتقيد بزمان، في حـــين ترتبط المسرحية بزمان ومكان.ويعني مصطلح "ملحمة" كما يســـتخدمه بريشت تتابع أحداث أساسية أو فرعية، تسرد بدون تقييدات متكلفة في الزمان أو المكان أو اتصـــال بعقـــدة أساســـية»[2]. وتعـــد عـــروض "بيسكاتور" التجريبية أول الأعمال المسرحية التي أطلق عليها مصطلح المسرح الملحمي، وقد استعمل ذات المصطلح من قبل "بريشـــت" لأول مرة عام 1926. ونشير بأن هذا النوع قد ارتبط من ناحيـــة التنظيـــر باسمه (أي "ببريشت").

وإذا حاولنا حصر الأعمال التي كتبـــت مـــن قبـــل الكتـــاب المسرحيين في مصر، والتي تندرج ضمن المسرح الملحمـــي نجـــد مسرحيات «لومومبا أو القناع والخنجر لرؤوف مسعد كتبـــت عـــام

1– (التجريب في مسرح محمود دياب. باب الفتوح نموذجًا): سامي سليمان أحمـــد. مجلـــة فصول. مجلد: 14.ع.1. ربيع1995. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.ص. 296.

2– الدراما التجريبية في مصر 1960– 1970 والتأثير الغربي عليها: حياة جاسم.ص.67.

1965، انفرج يا سلام لرشاد رشدي عرضت عام 1965، النفق لرؤوف مسعد كتبت عام 1966، آه ياليل يا قمر لنجيب سرور عرضت عام 1967، الزير سالم لألفريد فرج عرضت عام1967، بلدي يا بلدي لرشاد رشدي عرضت عام1968، ليلة مصرع جيفارا العظيم لميخائيل رومان عرضت عام1965»[1].

وتعد دراما العبث واللامعقول مصدرًا آخر لا يقل أهمية عن سابقه في التأثير على دراما الستينيات في مصر، وقد اهتمت الهيئات الثقافية بجلب فرق مسرحية لتقديم بعض العروض التي تندرج ضمن هذا الإطار، وقد عرض مسرح الجيب على سبيل المثال لا الحصر مسرحية (لعبة النهاية) "لصموائيل بيكيت"، ومسرحية (الخرتيت) "ليونيسكو"... وترجمت العديد من المسرحيات الغربية العبثية، كما خاض بعض الكتاب المصريين مغامرة الكتابة في هذا المجال، غير أن بعض النقاد يؤكدون بأن مسرح العبث واللامعقول بمفهومه المعاصر، الذي يتوحد فيه الشكل والمضمون للتعبير عن لا معنى ولا جدوى في الحياة، لم يتجسد كلية في المحاولات المكتوبة.ولا بأس من ذكر بعض المسرحيات المصرية التي جرى كتابها فيها وفق منحى العبث، حيث تتوضح بعض خصائصه على مستوى الشكل والمضمون.

- مسرحية (ياطالع الشجرة) "لتوفيق الحكيم" والتي نشرت عام 1962.
- مسرحية (الفرافير)"ليوسف إدريس" والتي عرضت عام 1964.
- مسرحية (المهزلة الأرضية) للكاتب نفسه "يوسف إدريس" وعرضت عام 1966.
- مسرحية (الوافد) "لميخائيل رومان" وعرضت عام 1966، ونشرت لهذا الأخير بمجلة المسرح عام 1967 مسرحية (الخطاب).

1- مر.ن.ص.ن.

كما نجد للتراجيكوميدية أثر لا يستهان به على أعمال عدد من الكتاب المسرحيين المصريين خلال الستينيات. ويعد هذا الشكل الدرامي من أبرز الأشكال الدرامية التي ظهرت في مسرح ما بعد الحرب العالمية الثانية في الغرب، والتي ضرب فيها عرض الحائط – إن لم نبالغ – بتلك الحدود التي تفصل فصلاً صارمًا بين المأساة والملهاة،ليظهر هذا النوع من الدراما الذي يحمل في طياته تزاوجا بين النوعين،أي مزج المأساة بالفكاهة، ووضع المؤلم والمضحك جنبًا إلى جنب «وقد كانت التراجيكوميدي...اتجاهًا بارزًا في كتابات...نعمان عاشور، سعد الدين وهبة، وعلي سالم – وسنسرد فيما يلي عددًا من المسرحيات لهؤلاء الكتاب...تحمل الطابع المأساوي الملهاوي بتفاوت [نذكر منها] – (عائلة الدوغري) "لألفريد فرج" عرضت عام 1963، (عطوة أفندي) عرضت عام 1966، (بلاد برة) عرضت عام 1967، ومن بين مسرحيات "سعد الدين وهبة" (كفر البطيخ) عرضت عام1967 (السبنسة) عرضت عام 1963 و(سكة السلامة) عرضت عام 1965، وهي من المسرحيات التراجيكوميدية أما مسرحيات "علي سالم" التي تنتمي إلى الشكل التراجيكوميدي فهي (بئر القمح) و(البوفيه) عرضتا عام 1968 وكوميديا(أوديبر) و(أنت اللي قتلت الوحش) عرضتا عام 1970»[1]

أما فيما يخص الدراما التسجيلية، فقد تسرب هذا النوع من الدراما إلى مصر نتيجة اتصالها بالدول الغربية التي نما وتطور بها كألمانيا خاصة في أوائل الستينيات، إذ ترجمت في تلك المرحلة مسرحية (مارا– صاد) "لبيتر فايس" إلى العربية عام 1967. وقد «ظهر مصطلح التسجيلي لأول مرة فيما يخص الدراما، حين

1– مر.ن.ص. 36.

استخدمه"جون جريرسون" الذي وصف هذا الشكل بأنه معالجة إبداعية لحقائق الواقع»[1] وتعد مسرحية "ألفريد فرج" التي تحمل عنوان (النار والزيتون) المسرحية الوحيدة في فترة الستينيات التي تندرج في أسلوبها وموضوعها ضمن المسرح التسجيلي.

أما المسرح داخل المسرح فهو شكل من الأشكال التجريبية الدرامية التي تأثر بها بعض الكتاب المسرحيين المصريين وحاولوا تطبيقها« وقد ظهر الشكل المذكور في الدراما الغربية، وكان بيرانديللو [إيطالي] الكاتب المسؤول عن تأصيله. وفي الستينيات ترجمت مسرحيات...- هذا الكاتب - إلى العربية في مصر، وأثرت في المسرحيات العربية التي كتبت في إطار هذا الشكل الدرامي»[2] وهي:

- (الطعام لكل فم) "لتوفيق الحكيم" نشرت عام 1963.
- (ليالي الحصاد) "لمحمود ذياب" عرضت عام 1967.
- (يا بهية خبريني) "لنجيب سرور" عرضت عام1967.

يقول"محمود الحديني" واصفا مسرح هذه المرحلة: «مسرح الستينيات.. مسرح الزمن الجميل والفن الرائع..فلقد توهج هذا المسرح لأننا كنا نعيش حلمًا قوميًا - نعم حلمًا قوميًا كان يحتوينا - فلقد اتحدت أحلامنا وآمالنا وطموحاتنا مع أهداف ثورة يوليو... فانطلق المبدعون يبدعون ويتنافسون في كل المجالات الأدبية والثقافية والفنية... وكان المسرح أكثرهم توهجًا»[3]، بل إن المسرح المصري في رأيه كان أكثر ازدهارًا من ذي قبل، ولعب دورًا كبيرًا

1- مر.ن.ص. 205.
2- مر.ن.ص. 163.
3- المسرح المصري 1969/60: رصد للحركة المسرحية من قبل وزارة الثقافة المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية. دار الزعيم للطباعة الحديثة. 1969. ص.5.

في ترقية المسرح العربي عمومًا، وإذا كان البعض يرى بأن مسرح هذه الفترة مسيسًا، فإن "محمود الحديني" يرى غير ذلك حيث يقول: «كان ازدهار المسرح المصري في هذه الفترة له انعكاس إيجابي على المسرح العربي... فأنشئت المعاهد الفنية والمسارح، وراح أبناء الأمة العربية مع فناني المسرح ينهلون من رحيق هذه النهضة التي قادها المسرح المصري، ولم يكن المسرح المصري في هذه المرحلة مسيسًا كما يدّعون بل كان تعبيرًا عن أحلام وآمال وطموحات الإنسان المصري والعربي. فقد كانت النكسة التي أصابت الأمة العربية لها تأثيرها العنيف على المسرح فانطلق المبدعون يعبرون عن لحظات انكسارهم وغضبهم ويأسهم من هذه الهزيمة التي أطاحت بأحلام الأمة العربية»[1].

وخلاصة القول: هي أن الكتاب المسرحيين المصريين في الستينيات كان التجريب هو أبرز ملامحهم، وكانت رغبتهم في ذلك نابعة عن الحركة التي مست مجتمعهم على كل المستويات اقتصادية كانت أو اجتماعية أو سياسية أو ثقافية. وهذا ما أدى بالبعض إلى وصف حركة المجتمع آنذاك بأنها كانت حركة تجريب أقرب ما تكون إلى الشمول والاتساع، لأنها شملت كل المجالات دون استثناء. وإذا كانت الدراما المصرية في الأربعينيات والنصف الأول من الخمسينيات، أي بعد ثورة 1952 متأثرة بالدراما الغربية بتجريب أساليب وأشكال جديدة لصيقة بالمجتمع المصري مقدمة في ذلك شخصيات مصرية، ومستخدمة التجريب كنمط إبداعي، حيث أصبح الصفة المميزة لهذا العقد من الدراما المصرية، والتي كان تأثرها بالدراما الغربية واضحا وجليًا، وإن حاول بعض الكتاب أن ينكروه رغبة في الاستقلالية والتميز والتفرد

1- مر.ن.ص.6.

بَيْدَ أننا نرى بأن التأثر بالآخر في هذه المرحلة بالذات ليس عيبًا بل كان أمرًا مهمًا ثم إن «... كون الدراما المصرية متأثرة بالدراما الغربيـــة لا يحجب عنها الأصالة التي تتوضح في مظاهر مختلفة»[1].

أما فترة السبعينيات فقد تميزت بالتراجع على مستوى الإبداع والتنظير، لأسباب عديدة رغم أن البعض يرى فـــي هـــذا التراجـــع تراجعًا صوريًا لا أكثر، تقول "هدى وصفي": «وإذا كانت هذه الفترة قد شهدت تراجعا في الإبداع والتنظير، فإن هذا التراجـــع ظـــاهري فحسب، إذ تبلورت في هذه الفترة فكرة (الجماعات المسرحية) وقـــد ارتبطت بداية السبعينيات (1971) بترجمـــة فـــاروق عبـــد القـــادر لمسرحية بيتر بروك (نحن والولايات المتحدة). كما ترجم فيها عبـــد السلام رضوان (مسرح الشارع في أمريكـــا) ســـنة 1979، وأخيـــرًا ترجم فاروق عبد القادر فـــي نهايتهـــا (1979) كتـــاب روز إيفـــانز (المسرح التجريبي من ستانيسلافسكي إلى اليوم)»[2].

وأول عمل تجريبي بالمعنى الأصلي للكلمة حسب النقاد يرجع إلى سنة 1970 متمثلاً في مسرحية (كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى) "للسيد حافظ"، وإن كانت هناك إرهاصات أولى فإنها لم تـــرق إلـــى مستوى التجريب الحقيقي. وقد تميزت فترة السبعينيات بهوة عميقـــة بين المسرح والجمهور، نظرًا لارتياد الكتاب والمخرجين المسرحيين لأساليب تجريبية جديدة للتعبير عن الواقع المتردي المعيش آنـــذاك، فالتجريب في هذه الفترة كان تجريبًا فنيًا يصبو أصحابه من خلالـــه إلى تقديم رؤية فنية مغايرة بأدوات وتقنيات جديدة، ولكن ذلك لم يكن بالأمر السهل والهين بحيث يُتقبّل بسهولة ويسر من قِبل الجمهـــور،

1- الدراما التجريبية في مصر 1970/1960 والتـــأثير الغربـــي عليهـــا: حيـــاة جاســـم. ص.ص.234/232.

2- (التجريب فـــي المســـرح المصـــري): هـــدى وصـــفي. مجلـــة فصـــول. مجلـــد: 14.ع.1.1995. ص. 113.

الذي لم يكن في مستوى الأعمال المقدمة ولم يتفهم ما كان يهدف إليه الكاتب والمخرج - بصفة خاصة- كما أنه لم يتقبل هذا النمط الجديد.ومن ثمة كانت القطيعة بين طرفي المعادلة المسرحية، وبدلاً من أن يلتف الجمهور حول الأعمال المسرحية الجادة كان انفضاضهم عنها للالتفاف حول المسرح التجاري، ولم يكن ارتباطهم بهذا النوع محض صدفة أو عن قناعة واختيار، بل بقرار سياسي،كما يقول "السيد حافظ"، «فقد تحول الجمهور بين عشية وضحاها من صفوف المسرح الجاد إلى المسرح التجاري بقرار سياسي غير معلن يهدف إلى تجهيله وإبعاده عن القضايا المصيرية والمواقف الوطنية»[1].

بَيْدَ أن هنالك سببًا آخر لا يقل أهمية عن الأول، هو عمق الهوّة أكثر فأكثر بين الفنانين والجمهور ويتمثل ذلك، في ما عمد إليه بعض الفنانين المسرحيين من مخاطبة الجمهور من أبراج عاجية بلغة جديدة لا يفهمها متجاهلين في ذلك خصوصيته - محليته - وتكوينه الخاص، فكان التجريب من هذه الناحية عملاً غير مدروس ومن ثمة لم يألفه بسهولة ولم يرتح له بسرعة نستثني من ذلك - طبعًا - جمهور المثقفين، من متتبعي مسيرة هذا الفن، فقد كانت الكثير من الأعمال المسرحية في هذه الفترة غريبة عن الجمهور. ويذكر لنا أحدهم حادثة طريفة أثناء عرض إحدى المسرحيات الشعرية (مسرحية كليوباترا)، حيث «إن سيدة من حي شعبي ترتدي ملاية لف كانت تجلس في الصف الأول عندما سمعت أول جملة في المسرحية انتفضت واقفة وهي تزعق بالهوي.. دي مش عربي. وهذا ما يوضح إلى أي حد يمكن أن تصبح بعض التجارب غريبة عن الجماهير العادية ومن العبث إخراجها لهم»[2].

1- هزيمة 67 والقضية الفلسطينية في مسرح السيد حافظ. نموذج 6 رجال في معتقل 500 ب /شمال حيفا: شنايف الحبيب. مركز الدلتا للطباعة، مصر. ص.19.

2- م ر ن.ص.19.

ولكن رغم هذا وذاك فإن المسرح التجريبي أدى نسبيًا الدور الذي اضطلع به، والمتمثل في إسقاط الأقنعة وكشف الحقائق وتوسيع الوعي القومي، والدعوة إلى الثورة والتمرد واتخاذ المواقف.وشملت هذه الأعمال الكثير من القضايا بما فيها القومية، والوطنية والعالمية، وكذا القضايا السياسية والاجتماعية... وفي هذه المرحلة كان المسرح الرسمي منشغلاً بتقديم مسرحيات ذات منابع تاريخية قديمة وذلك لإسقاط أحداث الماضي على ما يجري في الحاضر، وهو أمر مشروع في ظل سياسة القمع والطغيان، وكأننا به يحاول عقد مصالحة زائفة مع الجمهور هذا من جهة، ومن جهة أخرى كانت هنالك جماعة من المنشغلين بالمسرح وبالقضايا والأزمات المرحلية التي كان المجتمع المصري يعيش تحت وطأتها «هذه الجماعات الشابة كانت تحلم بالتغيير يحذوها أمل طينته مصرية وتطلعاته عالمية استعارت - في حدود وعيها - التجارب التي كانت وقتها معاصرة لمسرح الطليعة الفرنسي مُطوّعة.. رؤاها الاجتماعية بأساليب تجريبية تلبس زيًا وطنيًا، وتتحدث عن اللامعقول والعبثية، وتستخدم "بريخت" محاولة إيجاد معنى في عالم فقد معناه وهو أمر طبيعي لبداية أي اتجاه... وكان من محصلة هذا البحث المتطلع نحو مسرح جديد، الأعمال الأدبية المسرحية للسيد حافظ»[1]، التي حاول من خلالها التجديد على كافة المستويات بما في ذلك الشكل والمضمون، وقد كانت ولا تزال هذه الأعمال ذات قيمة كبيرة بما أبرزته، وما وقفت عليه من قضايا مهمة للغاية، وكل ما قدمه "السيد حافظ" في أعماله تلك يندرج ضمن المسرح التجريبي والمسرح الجاد بصفة خاصة - كما سنرى -.

1- (حوار مع كاتب بين الواقع والحلم): ممدوح بدران. جريدة كل يوم. 15/9 /1982. ص.19.

الفصل الثاني

أنواع التجريب في المسرح واتجاهاته عند السيد حافظ

أولاً: أنواع التجريب في المسرح عند السيد حافظ

1- أصل المسرحيات وواقعها.

أ- مسرح الكبار.

ب- مسرح الطفل.

2- أنواع التجريب في المسرح عند السيد حافظ.

أ- على مستوى الشكل.

ب- على مستوى المضمون.

ثانيا: اتجاهات التجريب في المسرح عند السيد حافظ

1- الاتجاه الثوري

أ- البعد الوطني.

ب- البعد القومي.

ج- البعد العالمي.

2- الاتجاه الإنساني.

أ- الحب.

ب- السلام.

ج- الحرية والعدالة.

أولاً: أنواع التجريب في المسرح عند السيد حافظ

لقد اختار "السيد حافظ" مجال المسرح كفضاء للإبداع والخلق، دون سواه من الألوان الأدبية الأخرى – رغم أن له تجربة رائدة في مجال كتابة القصة القصيرة من خلال مجموعته القصصية (سيمفونية الحب) التي تناولها النقاد بالدراسة والتحليل وأشادوا بمستوى إبداعه في هذا المجال– إلا أنه لم يرض للمسرح بديلاً لتجسيد طموحه، وإيصال أفكاره التي يؤمن بها، فخاض غمار هذا الفن بتجارب عديدة تنوّعت بين المسرح الموجه للكبار والمسرح الموجه للأطفال.وسنقف عند أهم المسرحيات التي كتبها "السيد حافظ" وتركت أثرًا كبيرًا لدى القراء والمتفرجين وكذا النقاد.

1– أصل المسرحيات وواقعها

أ- مسرح الكبار:

مسرحية (كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى) كتب "السيد حافظ" العديد من المسرحيات لجمهور الكبار وتأتي في طليعتها مسرحية (كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى) والتي نشرت عام 1971، وقدّم فيها الكاتب أولى محاولاته المسرحية من خلال فصل واحد عمد فيه إلى التجريب في الشكل الذي يخدم المضمون،بحيث تتبلور في النهاية الرؤية التي تجذب المشاهد، وتستثيره للمشاركة فيها تجاه ما يعرض أمامه من وقائع وأحداث، لا تبتعد كثيرًا عن واقعه، بل لا تتعدى في الحقيقة ما يعيشه في الواقع ويواجهه بكل سلبية. وقد «أثارت – هذه المسرحية – أثناء مناقشتها في جمعية الأدباء بالقاهرة جدلاً لا حدَّ

لغلوائه وعدم تعقله ... وانطلق البعض يرجمها بلا هــوادة وبغيــر رحمة ... لأن هذا البعض صــدمته غرابتهــا لمــا هــو مــألوف لديه...نغصت استقراره على مفاهيم جاهزة .. وارتياحه لهــا وكــان المفروض – طبعًا – أن يتم الحوار ومن خلاله تتولد الحقيقة فنرفض بالأسانيد...ونختار بالأدلة»[1]. ولكن لمّا كانت الميزة الغالبــة علــى حياتنا الأدبية والفنية – على حد قول أحد النقــاد – هــي المجابهــة بالعداء والكراهية لكل ما لا يتوافق مع أمزجتنا، كانــت النتيجــة أن تواجه تلك المحاولات التجريبية وعلــى رأســها المحاولــة الأولــى "للسيدحافظ" بالعداء والضدية اللامتناهية. ويؤكد "السيدحافظ" ما ذهبنا إليه بقوله عن ذات المسرحية: « ...كانت مصدر القلق لدى الكثيــر من النقاد خاصة الذين تعودوا على ... مسرحيات متزنة وقورة ثابتة جامدة ... كانت كبرياء التفاهة في بــلاد اللامعنــى بالنســبة لهــم صدمة»[2]، خاصة عند ما جعل صاحبها مجموعــة مــن الأشــياء الجامدة تشارك في مسرحيته (كرسي، كوب، لوح زجاجي، غــلاف تكوين، فانيلة ومثلثات، إبرة خياطــة ...). كأبطال،كمــا هوجمــت المسرحية باعتبار أنها لا تنتمي إلى لغة المسرح المتعــارف عليــه، ويذكر أنه قبل عرض مسرحية (كبرياء التفاهة في بــلاد اللامعنــى) أقيمت ندوة – بالمناسبة – حضرها كبار الفنانين والمسرحيين العرب الذين يعتبرون من رواد التأصيل والتجديد في المســرح – لمناقشــة المسرحية، غير أن واحدًا من الكتاب الكبار وهو "علي سالم" اعتــذر قائلاً: « سامحوني لا أستطيع أن أجلس على المنصة ولا أن أنــاقش هذه المسرحية أو ما يسمى بالمسرح التجريبى، إنــه تخريــب فــي المسرح وفي عقلية الجمهور، ولن يقدم هذا العمل. إنني لو حكمــت

1– السيد حافظ بين المسرح التجريبي والمسرح الطليعي: محمد عزيز نظمي.ص.ص. 88/87.

2– السيد حافظ وإشكالية التأصيل في المسرح العربي: صليحة حسيني. ص.37

لطلبت إطلاق النار على مثل هذه الأعمال التي لا تبني الإنسان ولكن تهدمه»[1]، وهو حكم قاسٍ على التجربة الأولى للكاتب "السيد حافظ".

وإذا كان البعض قد واجه كبرياء التفاهة.. بالعداء والنقد اللاذع الذي لا يستند إلى الأسس الحقيقية التي لا بد للنقد أن يرتكز عليها، فإن هنالك من أنصف هذه التجربة وشجع صاحبها على هذه المحاولة التي تستثمر حتمًا تجارب أخرى في مستوى ما يطمح إليه كل كاتب يسعى إلى إرساء قواعد الكتابة الجادة، كهذا الكاتب.ومن بين هؤلاء "عبد الفتاح منصور" الذي قال عن المسرحية ضمن مقال في جريدة المساء عام 1971 ورغم أن « كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى لا تتجاوز ثلاثين صفحة من القطع الصغير جدًا إلا أنها تقول ما يمكن أن تقوله مسرحية أخرى في مئات الصفحات ... وهذه السمة – سمة التركيز الشديد – هي أهم ملامح هذا العمل وأهم علامات الاقتراب من المسرح الحقيقي»[2].

يتخذ" السيد حافظ" في هذه المسرحية، من مباراة كرة القدم – هذه اللعبة الأكثر شعبية – محورًا لبناء مسرحيته، التي يحاول من خلالها أن يدفع بالمشاهد إلى تأمل ما يحدث حوله ويتحكم في تسييره، عندما يفاجأ بأن المباراة التي كان يتابعها باهتمام، ويتلهف على معرفة نتيجتها لم تحدث، ويثور الجدل حول حدوثها وعدم حدوثها بين مجموعة من الشخصيات مزج "السيد حافظ" حضورها في زمن واحد من خلال الاهتمام برؤية شيء واحد وهو مباراة في كرة القدم، ومن خلال تلك الشخصيات يبدي الكاتب للمشاهد رؤية عميقة لها أبعادها تجاه الإيهام بحدوث شيء والتأكيد عليه وعلى

1- مر.ن.ص.39.

2- السيدحافظ بين المسرح التجريبي والمسرح الطليعي: محمد عزيز نظمي. ص. 91/ 92.

حدوثه بالرغم من عدم حدوثه، ويبدو الأمر في النهاية مجرد خداع.ومن خلال تلك الشخصيات – المختلفة – التي أجمعت حول اهتمام واحد، تبدو محاولة البحث عن مخرج من حال الرتابة والملل و الاستسلام للواقع المفروض في البعد الآخر للمسرحية.

يلح المذيع (الشخصية المحورية) في بداية المسرحية، على زوجته المشغولة بصنع بلوفر بإبرة تعاني الصدأ، أن ترافقه في رحلة التكرار المميت لمشاهدة مباراة في كرة القدم حيث يتولى إذاعة وصف لها غير أنها ترفض مؤثرة رؤيتها في التلفزيون، ويحاول إقناعها ولكن دون جدوى، ذلك لأنها وقفت على حقيقته المؤلمة، وهو يستهلك نفسه بعيدًا في درب بعيد، وهي تعاني مللاً مروعًا، ويدور بينهما حوار جدلي حول أهمية التجوال في عالم اللاشيء الذي حققه لها. «المذيع: رافقيني في رحلة التكرار المميت المريح.

الزوجة: أنت ستذيع المباراة وأنا أجلس أشاهدها ... سأشاهدها هنا وهذا يكفي.

المذيع: حبيبتي العنيدة مازلت عنيدة بالرغم من أني أدق قلبك بأشجار الليمون.

الزوجة: الإبرة قد صدأت (تعمل في البلوفر).

المذيع: نعم.

الزوجة: أقول الإبرة قد صدأت.

المذيع: يمكنك أن تقذفيها في صناديق القمامة هي كثيرة.

الزوجة: مازلت ترضع الغرابة و تعيش في عالم غير العالم (تحدث نفسها لا يهم أن يسمع أولاً)»[1].

1- كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى: السيد حافظ. رؤيا للإبداع. ط2. ص.ص. 48/47.

ويتواصل الحوار بين المذيع وزوجته، ليتحدثا بعد ذلك عن فراشة ماتت فوق شجرة لبقائها فترة طويلة بلا طيران وربما كان الكاتب يرمز من خلالها إلى المذيع الذي فقد مواهبه تحت سيطرة الظروف (ويقصد أيضًا كل من في حاله أو بالأحرى مثله). ثم يحاول المذيع مرة أخرى وبلا جدوى ترغيب زوجته في مشاهدة المباراة في الملعب لكنها تصر على رأيها ويتملكها الغضب بسبب إلحاحه.

«المذيع: ما الذي يغضبك الآن؟ قلت لك سابقًا هيا نعيش العالم تجربة وبحثًا.

الزوجة: عن أي شيء نبحث؟ لنا منزل ولنا تلفزيون وعربة ولنا كل شيء.. نبحث عن أي شيء إذن ؟

المذيع: نبحث عن أنفسنا »[1].

فمن خلال هذا العمل الإبداعي، نجد أن هنالك محاولة جادة للبحث عن الذات، واسترجاع الطموح الذي فقد، وتقودها شخصية المذيع التي فقدت مواهبها وقدرتها على الإبداع.

« المذيع: انفجري لحنًا أو سيمفونية. أطلقي طموحك سحبًا وأقمار. ترغب في الوصول إلى أرض الزهرة.. أطلقيه شموعا ذرية الطاقة.. رهيبة.. »[2].

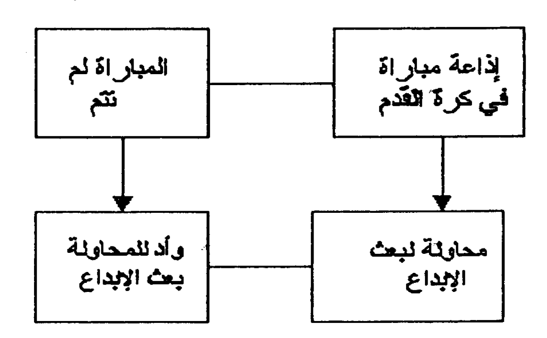
أما الزوجة فهي سلبية للغاية، تركن للجمود أكثر، ولا تقو على فعل أي شيء، بل إنها تستعين بزوجها "المذيع" لتمعن أكثر في الجمود والسلبية واللاجدوى، فهي شخصية سلبية اتكالية تقابل في أغلب الظن الإبرة التي صدأت.

1- م.ن. ص.ص. 53/52.

2- م.ن.ص.48.

«الزوجة: أعطيني يديك..أعطيني كلمة..أعطيني صمتًا لأنني أرغب في النوم العميق.. »[1].

ونستطيع التمثيل لما تحدثنا عنه آنفًا بما يلي:



هي رحلة شاقة إذًا للبحث عن الذات الضائعة في واقع متخم بالتكرار وبالركود، واقع مليء بالمتناقضات، واقع فقد فيه الإنسان كل شيء.وباختصار شديد نقول: إن هذه المسرحية كانت إيذانًا «... لميلاد كاتب معطاء ... رغم الثغرات الواضحة في العمل وأهمها انعدام الفعل المسرحي في المسرحية؛ إذ إنها تعتمد على لغة قريبة من اللغة الاستاتيكية التي لا تدفع بالحدث دفعات قوية»[2]. وقد كان هذا النقص منطقي للغاية في تجربة هي الأولى من نوعها لدى كاتب شاب وطموح، كان يستحق كل التشجيع والتقدير عليها لا التنكيل (المعنوي طبعًا) بها وبصاحبها.

1- م.ن.ص.49.

2- السيد حافظ بين المسرح التجريبي والمسرح الطليعي: محمد عزيز نظمي. ص. 94.

(حكاية الفلاح عبد المطيع) أو (ممنوع أن تضحك ممنوع أن تبكي): هي إحدى المسرحيات التي أبدع فيها "السيد حافظ" بعودته إلى التاريخ العربي أو بالأحرى إلى حقبة من حقبه. وعودته تلك لم تكن أبدًا عودة جامدة، بل عودة حية لأنه عَصرَنَ موضوع المسرحية ليطابق ما يحدث في الواقع.وقد اعتمد فيها المؤلف على أسلوب درامي يولد من خلاله الأسف مع الضحك والبكاء مع السخرية، وهو في كل ذلك يذكر المتلقي بالموقف المعاصر وما أشبه اليوم بالأمس والحاضر بالماضي.

لقد أبرز الكاتب من خلال هذه المسرحية اقتداره الفني في الاستلهام من التاريخ أو التراث وتأكيد ذات التجربة في انتمائها إلى روح العصر. كما استطاع "السيد حافظ" أن يلتقط حدثًا بسيطًا وعاديًا ليبني عليه عملاً دراميًا نتوقف عنده، ويخلق فينا حالة توتر ونقمة إزاء كل نظام وسلطة تحاول قهر الإنسان في خبزه وحريته.

إن حكاية "الفلاح عبد المطيع" حكاية فيها دلالة حاضرة، ومعانٍ كبيرة وفعل ماضٍ له دلالاته على الزمن الحاضر؛ إذ ضمنها يعود "السيد حافظ" إلى التراث العربي والذاكرة الشعبية -كما ذكرنا- من أجل صياغة لغة مسرحية متميزة، لغة تملك القدرة الكافية للتعبير عن هموم المجتمع العربي وعن فكره وروحه.

وإذا عدنا إلى تفاصيل المسرحية، نجد بأنه في عصر المماليك أصبح مرض السلطان " قنصوه الغوري " يشكل أهمية قصوى في حياة الناس،وكان على الجميع أن يحزن لمرضه ويبرهن على ذلك بارتدائه قسرًا لملابس ذات لون أسود، والاستعاضة عنها بملابس ذات لون أبيض في حال شفائه واستعادته لعافيته، إلا أن المسكين "الفلاح عبد المطيع "لم يعلم بالأمر، ويبدو مخالفًا للأوامر نظرًا

لارتدائه لملابس بيضاء، في حال ارتداء الجميع لملابس سوداء وإبقائه على الملابس البيضاء، وفي حال ارتداء الجميع لملابس بيضاء يبقي هو على الملابس السوداء، فيعاقب من قبل جند الملك في كلتا الحالتين، ثم يهان أيما إهانة بعد قرار الملك بتنصيبه رئيسًا للقضاة، ثم يهزأ به الجميع فيصرخ قائلاً: «أريد أن أكون كما أنا الفلاح عبدالمطيع»[1]. إن هذه المسرحية في الحقيقة – إنما تصب في معنى إدانة السلطة التي تستهين بالشعب وتخنق حريات الناس وتتعسف في تمكينهم من حقوقهم وتفرض إرادتها الظالمة عليهم.والكاتب يحاول من خلال هذا البناء الدرامي الذي تتماوج فيه الأصالة والمعاصرة بتلوينات قاتمة أن يمرر رسالة خاصة إلى الجمهور، الذي لا يجب أن تصادر حريته وأن يعامل كما اللعبة في يد الطفل الغرير، يفعل بها ما يشاء وكيفما شاء، حاثًا هؤلاء على اتخاذ المواقف المناسبة في الأوقات الحاسمة، وذلك – طبعًا – كوضع حد لهذه التجاوزات التي يحيا فيها الإنسان في هذا العصر كما في قديم الزمان، وقد جعل "السيد حافظ"من التراث مطيَّة للتعبير عن ذات المعاناة في واقعنا هذا، وقد نجح إلى أبعد الحدود رغم البساطة التي تميز الفكرة التي بنيت عليها هذه المسرحية.

مسرحية (حبيبتي أنا مسافر والقطار أنت والرحلة الإنسان):

هي من بين مسرحيات "السيد حافظ" الرائدة يصور من خلالها الواقع العربي عقب هزيمة 1967؛ إذ تبدأ أحداث المسرحية من حيث ينتهي الحدث المأساوي، المتمثل في (النكسة) التي ترمي بظلالها على الجو العام من المسرحية وتخيم عليه، إذ يطغى على بدايتها عودة إلى الماضي بكلمات تجعلنا نعيش أجواء الهزيمة، كما تحمل في طياتها

1– حكاية الفلاح عبد المطيع: السيد حافظ. ص.61.

انفعالات نفسية ترينا وقع الماضي السيئ على الحاضر، فتطرح لنا هذه المسرحية «... تجسيدًا دراميًا لجيل ثورة يوليو 1952 وطموحاته، وإحباطاته ومكابداته وحلمه الثوري، الذي ارتطم بصخرة الهزيمة في يونيو 1967 حتى سال من رأسه الدم وتناثر على الإسفلت الأسود شظايا تبوح للنصب التذكاري في ميدان التحرير بسر العشق وسر الشهادة الممنوعة»[1].

لقد اختار "السيد حافظ" عام 1967 وهو عام انفجار المظاهرات الطلابية التي كانت تطالب برؤوس الجنرالات والضباط الكبار الذين تخاذلوا وخذلوا الجندي والسلاح حتى وقعت الواقعة، ولحق بالحلم الثوري عار الهزيمة، واختار المكان: أحد الملاجئ ليرمز إلى انفصال (جيل يوليو 1952) عن الواقع الحياتي والواقع السياسي أيضًا، وإصابته بحالة من الإحباط الكلي والشامل ... وتحوّل حلمه الثوري من خصوبة الفعل والإنجاز، إلى عقم فكري وفعلي. ففي أحد الملاجئ الوهمية تدور أحداث هذه المسرحية،حيث تتفاعل الحركة من الداخل نحو الخارج من الجزء نحو الكل إذ تعيش جماعة رمزية، مكونة من عشرة أشخاص خمسة شبان وخمس شابات تحت إشراف مشرفين متغطرسين أشبه ما يكونان في تحركاتهما وتصرفاتهما بحراس السجون في ممارستهما لسلطة المستبد وسلطانه. وبالمقابل لا نجد لهما سلطانًا على أحلام الشبان والشابات، الذين يحلمون بالهروب من سطوة المكان وغطرسة المشرفين على حرياتهم وآمالهم المفقودة، ففي هذا الملجأ يعيش جيل ثورة يوليو ومعه الحلم الثوري المحبط واليائس، حيث تحاصر السلطة المتمثلة في المشرفين "طه" و"خديجة" الجيل والحلم معًا، لقد كان هذا الجيل يحلم بالتغيير والخلاص، ولكنه لا يحرك ساكنًا، ويعلل لذلك بوجود السلطة،

1- السيد حافظ بين المسرح التجريبي والمسرح الطليعي: محمد عزيز نظمي.ص.161.

المتمثلة في المشرفين اللذين أحكما قبضتهما عليه، خاصة في ظل خضوعه وخنوعه؛ وبالتالي بقيت أحلامه حبيسة هذا الملجأ لا تتعداه، تلك الأحلام التي لا تعدو أن تكون أحلامًا شخصية فردية وأنانية، فمنهم من تريد أن تصبح ممثلة على قدر كبير من الشهرة والنجومية، أيًا ما كانت الوسيلة ومهما كان الثمن كما هو الحال عند "عائشة".

«عائشة: الضوء سلطوه علي..عروا جسمي قدام الكاميرا المجنونة الغريبة..غرقوني بالصور والويسكي والسهرات ومواعيد وعقود السينما.. تلفزيون.. إذاعة عربية.. ثلاجة..فيلا.. فساتين.. سهرة..سجائر..آه يا أحلامي أي حاجة أطلع بها المجد الزائف وأقدم عمري النهارده.

القمر بيطلع الصبح والظهر والنجوم والشمس في الليل...

عايزة أمضي على كرت

يهدُ البيوت ويهدُ العالم»[1].

ومنهم التي تحلم بالحنان والحب المفقودين، وبالإيمان الذي تشوبه خزعبلات الغش لتعكر صفوه ونقائه كما هو الحال عند "مجيدة".

«مجيدة: نفسي أركب حصان أزرق يلف بي الدنيا جبال العالم طاير.. أحس بأني طايرة بأني حاجة في كل حاجة.. أقول لأي حد على اللي بيَّا عن شيخ الطريقة الشاذلية.. عن موالد الإسكندرية.. القباري ومرسي، وكل شارع فيه ولي زرته زرت الميتم وسيدي مفرح زرت الأباصيري وعبد الرزاق ولسه اللي بيّا بيّا»[2].

1- حبيبتي أنا مسافر والقطار أنت والرحلة الإنسان: السيد حافظ. أدب الجماهير1979. ص.ص.11/10.

2- م.ن.ص.17.

ومنهم التي تحلم بالهجرة كـ"هدى"، ومنهم من يحلم بالكسب السريع والكبير ويحلم بفتح مصنع ومن ثم يستطيع استغلال الآخرين كـ"حمودة ".

«حمودة: عايز اشتري السينما اللي في المعمورة والمسرح كمان اللي جنبها والمطاعم وعايز أشتري المطار اللي في النزهة واللي في الدخيلة، عايز أشتري البحر مش عايز حد قدامي.. على البحر اصيّف عايز أملك الدنيا وما فيها »[1].

ومنهم من يحلم بكذا وآخر بكذا ... ولكن تبقى هذه الأحلام تسبح في ظل الأنانية الفردية وحب الذات، في حين كان لا بد أن يجمع بين هؤلاء حلم واحد هو حلم الخلاص الجماعي لا الخلاص الفردي. ففي الفصل الأول من هذه المسرحية تتضح معالم الشخصيات، بكل ما تحمله ذواتها من أحلام ونزوات وأفكار، ثم تبدأ بعد ذلك حركة التغيير، وتولّى "مقبل" (أحد الشبان بالملجأ) دور المفجر الثوري للأحاسيس المكبوتة، والعمل على إحداث التغيير وكسر جدار الخوف، وحاجز التلاقي والاتصال مع الإنسان في كل مكان خارج مجتمعه المحاصر. غير أن هذه الحركة لم تلق التأييد الكامل، بل انقسمت تلك الجماعة إلى مؤيد لهذه الحركة، ومتخوّف منها ومشفق عليها، ورافض لها عن استكانة وضعف.وقد نجم عن ذلك نفي "مقبل" و"أزهار"، وتركهما لذلك المكان الذي يموج بالصراعات والمتناقضات، ولكن "مقبل" لم يكن يريد حلاً لمشاكله فقط، بل كان يرغب في أن يكون الحل جماعيًا وأشمل، وتأكد من أن رحيله لم يحل المشكلة تمامًا بل حل جزءًا بسيطًا منها لا أكثر، لذلك عاد أدراجه إلى الملجأ ليصنع من جديد حركة ذات أرضية صلبة؛

1- م.ن.ص.25.

بحيث يسهم الجميع عن قناعة بوجوب التغيير بُغية الخلاص، ذلك أن "مقبل" كبطل ثوري وكمخلِّص للجماعة، كـــان يـــرى أن مســـئوليته الأساسية ليست تجاه نفسه، وإنما هي مســـئولية تجـــاه الجميـــع؛ أي بمعنى أنها مسئولية اجتماعية، ولذلك فرحيلــه ذاك لــم يقــدم شــيئًا للجماعة. ومن ثمة عاد إليها من جديد، لأنه كان يؤمن إيمانًا قاطعًـــا بأن إرادة التغيير هي إرادة داخلية أولا وقبل كل شيء، ثم إن مهمـــة هذا الثائر "مقبل" الأساسية كما يراها "السيد حـــافظ" هـــي أن يقـــود الآخرين لتحقيق معنى الإنسان بمفهومه الثائر المتحرر، ذلك الإنسان الذي قد تعثر عليه في أي مكان، حرًا شريفًا يدافع بشـــرف وبطولـــة عن معنى وجوده.

مسرحية (6 رجال في معتقل 500/ب شـــمال حيفـــا): هـــي مسرحية تصب في نفس الإطار والزمان تقريبًا؛ أي بعد هزيمة 67، وتدور أحداثها في معسكر اعتقال إسرائيلي، به مجموعة من الأسرى المصريين الذين أسروا عقب الهزيمة.وعددهم ستة ثلاثة منهم ضباط والآخرون جنود، وهناك تباين طبيعي بينهم مـــن ناحيـــة المســـتوى الاجتماعي؛ فالجنود فلاحون وعمال أمـــا الضـــباط فمـــن مســـتوى اجتماعي متقارب ماعدا واحد منهم، يحاول عبثًا التملص من مستواه الاجتماعي الفقير المتدني الذي شب فيه ولا تهمه الوسيلة التي تحقق له تلك الرغبة، وقد أفضت به لا مبالاته المفرطة إلى التفكير فيما هو أبشع؛ ففي سبيل فك أسره لا يتوانى عن فعل أي شيء حتى وإن كان الثمن هو التفاهم مع العدو الإسرائيلي.

وتصور لنا هذه المسرحية بدقة طبيعة العلاقات بـــين هـــؤلاء الأسرى على اختلاف مستوياتهم وما لاقوه في ظل تلـــك الظـــروف القاسية من ترهيب وترغيب من قبل العدو وبجميع الوسائل عسكرية

أو جنسية، بينما تأتي الخلفية في شكل أصوات رصاص الفدائيين داخل الأراضي المحتلة، وهي تحمل معها شعار مواصلة المعركة كحل لا مناص منه. فرغم الجدل المتواصل الذي تثيره أمامنا شخصيات المسرحية وعلى رأسها الأسرى المصريين، الذين يمثلون بحق الجيل المنهزم، إلاّ أن المؤلف يؤكد بإصرار وإلحاح كبيرين، على ضرورة مواصلة الكفاح المسلّح الذي لا بديل له.

ويرى المخرج "سعد أردش" في هذه المسرحية بأن «السيد حافظ يطرح حلاً للخلاص من الإمبريالية الصهيونية ويجد الخلاص على أيدي الفدائيين الفلسطينيين داخل الأرض المحتلة، بل إنه يستدعيهم لإنهاء العرض المسرحي بالبندقية والكلاشنكوف»[1] رغم أنه يدرك تمام الإدراك بأن هذا الحلم يشكل إلى حد ما معجزة غير قابلة للتحقيق على الأقل في الوقت الراهن، بسبب اتفاقيات كامب دايفيد ومفاوضات الحكم الذاتي التي يترقب أخبارها كل العرب بشغف، أي أن العرب جنحوا إلى الاستسلام والتخاذل تحت غطاء سياسة السلام، خاصة بعد انتهاج القيادة الفلسطينية علنّا لمنهج الصراع الدبلوماسي محل الصراع العسكري.

ومن جهة أخرى يهدف"السيد حافظ" في هذه المسرحية إلى إدانة المؤسسة العسكرية وفضح دورها في هزيمة 67، التي تشكل الكابوس المطبق على صدره والذي لا ينزاح، طالما أن الأطراف المسئولة عن نكسة كهذه فلتت بكل سهولة من العقاب، ولم تتحمل مسئوليتها في هذه الكارثة التاريخية، بَيْدَ أنه جعل من تلك الهزيمة قضية هزيمة الإنسان في معركة أكثر شمولاً، هي حرب الاستغلال في كل مكان، بل إن "السيد حافظ" يرى أن هزيمة يونيو ترتبط بكل

1- 6 رجال في معتقل 500/ب شمال حيفا: السيد حافظ.ص.3.

رصاصة أطلقها الإنسان بحثًا عن حريته عابرًا كل الحدود المكانية والزمانية، مع باتريس لومومبا وثورته المجروحة ... وغيرها من الحركات التحرُرية.

ويركز "السيد حافظ" على نقد وإبراز بعض العيوب التي لا يلصقها بالمجتمع المصري فحسب بل وسم بها الإنسانية ككل كالخيانة والنفاق والاستسلام والتخاذل والتراجع ... ويحاول أن يطلعنا على مجموعة من الحقائق التي لا يجب أن تخفى على أحد خاصة منها الكائنة على المستوى الداخلي، فإذا كان البعض يرجع الهزيمة إلى عدم التكافؤ في ميزان القوى أو التواطؤ الأجنبي فإنه يرى غير ذلك، فالهزيمة عنده خرجت من الداخل بتفاعل مع العوامل الخارجية وذلك من المؤسسة المدنية المنخورة والمؤسسة العسكرية الفاسدة التي تمثلها الشخصيات التي اختارها (المعتقلون)، لأنهم يمثلون حقيقة المجتمع المصري بكل تناقضاته وحقيقة المؤسسة العسكرية المنسلخة من أداء دورها الحقيقي المنوط بها، ذلك أنها حادت عن السبيل وعن الأهداف الحقيقية التي كان لا بد أن تهتم بها وبتحقيقها، ويبدو ذلك جليًا من خلال الشخصيات السابقة الذكر (أي الأسرى).

مسرحية (علمونا أن نموت وتعلمنا أن نحيا): تدور أحداثها هي الأخرى في أحد السجون، وبطلاها سجينان هما "سجين1" و"سجين2" وتتضمن هذه المسرحية إشارتين، الأولى خاصة، واللغة المعتمدة فيها هي اللغة العربية الفصحى، وهي خاصة لأن هنالك مساحة كبيرة للسجينين، للحلم ولحوارات خاصة تجمعهما بأقرب الناس إليهما ومع ذلك فإنها لا تخلو من التطرق إلى قضايا هامة ومصيرية ونجد ذلك على وجه الخصوص في الحوار الذي جمع بين "سجين1" و"الصديق".

«سجين1: أؤكد لك أن اضطهاد الكثيرين سوف ينتهي حين يدركون ذلك.

الصديق: الاضطهاد.. هل نحن نعاني الاضطهاد...

سجين1:...نحن لا نعاني من الاضطهاد نحن نعاني من امتصاص المواقف.

الصديق: هل نريد ثورة دموية ؟

سجين1: الانقلاب الديكتاتوري مرفوض والحكم الفاشي مرفـوض.. أريد ثورة شعبية دموية.

الصديق: أنت تريد الموت للجميع.

سجين1: أريد الخير للجميع. أريدهم.. [أن يقضوا] على البكتيريا.

الصديق: لن تختفي مادام هناك هذه الجرائد التي تلوث الواقع بالزيف.. مادام المذياع يذيع الزيف..أنت تفكر تفكيرًا رومانسيًا. هؤلاء الذين تنادي من أجلهم. يخافون من العصا ومن المدفع ومن المسدس»[1].

أما الإشارة الثانية في هذه المسرحية فهي إشارة عامة، ذلك أن الكاتب يفسح فيها المجال واسعًا عن القضايا المهمة في المجتمع، وهي باللهجة العامية المصرية. وتبدو شخصية "سجين1" في الإشارتين شخصية قوية، تتميز بالوعي الكبير جدًا لكل ما يجري حولها، ولا تقف عند سطح الأمور بل تفسرها تفسيرًا واضحًا وجليًا وكل ذلك نابع من فهمها الصحيح لحركة المجتمع.

« سجين1: الحرب قد ما بتقتل ناس. قد ما بيشرب دم اللي ماتوا ناس تانيه تكبر وتكبر لحد ما تبقى غيلان سمينة تطفوا على المدينة علشان كدا لازم أول ما تخلص الحرب نقتل القطط السمينة»[2].

1- علمونا أن نموت وتعلمنا أن نحيا: السيد حافظ. ضمن حكاية الفلاح عبد المطيع: السيد حافظ.ص.ص.105/104.

2- م.ن.ص.143.

وشخصية "سجين1 " شخصية ثورية المشاعر تتطلع باستمرار إلى مستقبل أفضل للمجتمع، من خلال حركية التغيير، ونستشف ذلك من خلال الكثير من المقاطع ومن بينها مايلي:

« سجين1: [يمسك السجّان من يده] أنا حاديك الأوامر إسمع لازم تنفذها. قول لأولادك إحنا بعنا عناقيد الخوف واشترينا في سوق العمر خناجر الغضب. قول لكل السادة أسيادك إحنا بنكتب عمر بلدنا الحقيقي بالتضحية. والتضحية ليها معنى تاني عندنا. التضحية كلمة وفعل وحركة اتولدت فينا»[1].

ويتجلّى أمل "سجين1" وحلمه المرتقب في غد أفضل،إذ تصادفنا في كل مرة جمل توحي بذلك من بينها قوله « سجين1: أيوه بكره جاي »[2]. وقوله أيضًا تعقيبًا على ما قاله "سجين 2 "

سجين2: إنت عايزني أرمي كل حاجه معايا.

سجين1: ما تفكرش في اللّي فات اللّي جاي أجمل»[3].

كما تتميز شخصية "سجين1" أيضًا بالتمرد على قيم المجتمع وتركيبته والتمايز الاجتماعي والطبقي بين أفراده، ويبدو ناقمًا بشكل كبير على طبقة الأغنياء، ويرثي في الوقت نفسه حال الفقراء، ونسوق الحوار التالي لنقف بشيء من التوضيح عند رأيه – وذلك أثناء الغارة التي كانت تشهدها المنطقة المتواجدين بها –، وفي معرض حديثه عن الحرب قال:

« سجين1: بكرة الصبح كل الأغنيا حتهاجر وتسيب البلد.

سجين2: إشمعنى ؟

1– م.ن.ص.140.

2– م.ن.ص.130.

3– م.ن.ص..134.

سجين1: لازم يسافروا في بلد مافيهاش حرب، لما يوصلوا فيها يطمنوا على حياتهم.آه. دلوقت الفقرا تلاقيهم ماسكين في أيديهم عمرهم وفي أيديهم الثانية بارود وفي عينيهم غضب. غضب يحرق العدو، كل البلاد فيها شهيد، يا إما شهيد الجوع، يا إما شهيد الرصاص. يا ترى كام واحد بيدافع وكام واحد بيهرب.

سجين2: (متعاطفًا) إنت ليه بتكره الأغنيا. إنت ليه كل حاجة الفقرا الفقرا؟

سجين1: أتحداك لو لقيت غني ماسك سلاح وبيحارب.

سجين2: بكره البلد كلها حتطلع وحتحارب.

سجين1: دلوقت الفقرا تطلع تحارب وساعة الانتصار حييجي الأغنيا يمصوا دم البلد تاني»[1].

وما يميز هذه الشخصية (أي "سجين1") هي قدرتها المدهشة واللامتناهية على الحلم في تغيير الواقع، ضمن أحلك الظروف وأكثرها تعقيدًا وإشكالاً – الحرب والسجن–، وتعطي هذه الشخصية معنى لحياتها بالتضحية لأجل الآخرين والتفاني في حبهم، وتمتزج فيها الرومانسية الحالمة بالرومانسية الثورية.

أما الشخصية الثانية "سجين2" فهي تختلف تمامًا عن الشخصية الأولى، إذ إنها شخصية ساذجة وسطحية، غارقة في همـوم حياتها وحياة أفراد أسرتها؛ المتمثلة في زوجات هذا السجين الأربع وأبنائه.

«الرجل الذي يبدو تاجرًا: أمي العجوز تدعو لك.

سجين2: لها الجنة.

الرجل الذي يبدو تاجرًا: زوجتك السمراء أخوها يضربها ويضرب أطفالك.

سجين2: اجعلها تقتله هذا المخنث.

1– م.ن.ص.127.

الرجل الذي يبدو تاجرًا: السوق هذه الأيام رائع..البضائع منتشرة والأصناف تنتهي بمجرد نزولها للسوق.

سجين2: المهم أن تعطي زوجاتي النقود..وتعطي أولادي نقودًا»[1]

ونجد أن شخصية "سجين2" حتى وإن تمردت فإن تمردها يتسم بالعبثية تجاه ما يحدث في محيطها من أحداث، كما أن أحاسيسها في تناقض دائم ومستمر ومواقفها متضادة. وبالمقابل نجدها شخصية سهلة الانقياد، ومتقبلة للتصحيح إذا ما وجدت من يقنعها، فهي سهلة الاقتناع والانصياع والانحراف أيضًا، كل هذا حسب الظروف المحيطة بها. ولا أدل على ذلك من اقتناعها في نهاية المطاف بكل أفكار "سجين1"، بل أصبحت تتحدث بلسانه ولغته، ونسوق هذا المقطع كدليل على ذلك.

« سجين2: الظلم بيتكوّن من ظالم ومظلوم. ولو المظلوم سكت على الظالم يبقى ظلم نفسه. والظالم له وشين، وش سري ووش واضح. الظالم جبان والمظلوم جبان. لما واحد فيهم يتخلص من الجبن يبقى عمر الظلم انتهى»[2].

وهاهي ذات الشخصية ("سجين2") تحلم هي الأخرى بغد أجمل وأفضل، بعد أن كانت ناقمة على كل شيء، ولم يكن لديها أدنى أمل في مستقبل زاهر.

سجين2: يا حسنية يا بنتي.

حسنية: نعم يا ابه.

سجين2: بكره أجمل وربنا ماخلقش عبد ونساه »[3].

1- م.ن.ص.ص.87/86.

2- م.ن.ص.139.

3- م.ن.ص.133.

مسرحية (الحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز الغاضب): هي مسرحية تعود بنا إلى القضية الفلسطينية. وكالمعتاد فالكاتب يجعل من الجزء كلاً، ويعطي لمضمون مسرحيته بعدًا شموليًا وأكثر اتساعًا ليشمل الإنسان وقضاياه، ولا شك في أن قهر الإنسان مشكلة قديمة متجددة، ومتجذرة في المجتمع الإنساني منذ خلقت قوى الشر والعدوان.

ويناقش "السيد حافظ" في هذه المسرحية كيفية التخلص من القهر والهزيمة، وهذه المشكلة تؤرقه وتطارده في كتاباته، أو لنقل على الأصح إنه يطاردها ويحاول تجسيدها، وتجسيدها لا يكون إلا بطرح جملة من أفكاره الخاصة التي يضعنا من خلالها في مواجهة حاسمة مع حل لا هروب لنا منه، وهو المواجهة والثورة على الوضع المزري في أي مكان وفي كل زمان، وإن كان يختار هذه المرة زمنًا محددًا وشخصيات محددة هي عبارة عن مجموعة من الشباب الذين استفاقوا تمامًا كما استفاق الكاتب ابن هذه المرحلة على هزيمة الخامس من شهر يونيو من عام 1967، ليتساءل الجميع ما هي الأسباب الكامنة وراء هزيمة نكراء كهذه، وصمت جبين العرب والمسلمين بوصمة عار لن تُمحى من صفحات التاريخ أبدًا.

ومن خلال هذه المسرحية نجد الكاتب لا يتسامح مع القوى الغاشمة التي قادتهم وقادتنا جميعًا صوب الهزيمة طوعًا لا كراهية، هاته القوى يود "السيد حافظ" - ربما - أن يجعلنا جميعًا ندرك حقيقتها التي لا يجب أن تبقى خفية، ومن ثمة يطالب بالقصاص، والقصاص الأكثر عدلاً بالنسبة إليه هو أن يفضح هؤلاء المستهترون، ويكشف سرهم وأن يشهد التاريخ بأنهم من خذلونا وجعلوا العدو يستولي على أرضنا. وتتخذ شخصيات هذه المسرحية

الجدال بالكلمة المناضلة سبيلاً لمعرفة الأسباب ومن ثـم مقاومتهـا بالثورة عليها والقيام ضدها. ويقترح"السيد حافظ" كحل لهذه المعضلة أن يتم تطهير الوطن من الخونة والمرتزقة الذين يتصدرون القـوى الحاكمة، وعملية التطهير هذه إذا تمت على أكمل وجه،ستسمح حتمًا بعد ذلك بمواجهة العدو، وكأنه يقول بذلك يجـب مواجهـة العـدو الموجود بالداخل قبل مجابهة العدو الذي يتربص بنا من الخارج،كما ينادي الكاتب أيضًا بتحرير الإنسان من القهـر والتخلـف والعجـز والفقر،لكي يتسنى له أن يستجمع كامل قواه لتحرير أرضه من العدو.

مسرحية الخلاص أو يا زمـن الكلمـة..الخـوف الكلمـة.. الموت.. يا زمن الأوباش: نجد فيها عودة جديدة للكاتب إلى هزيمة 1967؛ فـ" السيد حافظ " محمومٌ بهذه الهزيمة وقد كان لهـا الأثـر البالغ – كما أسلفنا ضمن المدخل – فـي تبلـور فكـره المسـرحي ونبوغه في مجال الكتابة المسرحية، لذا نجده يتناول في الكثير مـن مسرحياته أحداثًا حدثت أثناء النكسة أو بعدها أو قبلهـا كمسـرحية (الخلاص أو.. يا زمن الكلمة..الخوف الكلمة.. الموت.. يـا زمـن الأوباش) والتي تدور أحداثها في مدينة السويس، إذ يستغل الكاتـب في هذه المسرحية أحداث فترة حرب الاستنزاف علـى جبهـة قنـاة السويس قبل حرب 1967 وبعدها لأن هذه الحرب كانت لها أبعاد قبل وأثناء وبعد حدوثها، ففي مرحلة ما قبل النكسة كان هنالك تأثير كبير على الصعيد الداخلي لمصر،

«فؤاد: لا..السويس مالها..يا ابه السويس ما لها.

عمار: السويس مالهاش صدرها.. صدر مصر

أول جراح لازم تقابلها..تقابلها السويس»[1].

1- الخلاص: السيد حافظ.ضمن حكاية الفلاح عبد المطيع: السيد حافظ.ص.218.

ويقدم لنا الكاتب كنموذج عائلة تعيش في مدينة السويس، الأم "غالية" والأب "عمار" ولهما أربعة أولاد، "سلام"، "هادي"، "صابر" و"فؤاد". ثلاثة منهم كانوا على الجبهة وهم "سلام"، "هادي" و"صابر" وقد استشهدوا. وهاهو "فؤاد" يتحدث بأسى وباندهاش كمن لم يصدق ما حدث.

« فؤاد: مش هادي وسلام وصابر ماتوا.

عمار: ما ماتوش»[1]. لقد استشهد ثلاثة من أبناء "عمار" ولكنه أبدًا لم يحزن عليهم لأنه يحمل بين جنباته إحساسًا دائمًا بأنهم لم يموتوا، لأن كل من يموت لأجل مصر – في رأيه – يعود من جديد، وفي المقطع التالي نجده يؤكد ما ذهبنا إليه "لماجدة" تلميذة "فؤاد":

« ماجدة: إيه ده يا أستاذ فؤاد إخواتك ماتوا؟

عمار: لا يا بنتي إحنا ما نيموتش إحنا بنموت ونرجع»[2].

ونفس القناعة نجدها لدى أبنائه حتى الشهداء منهم، وهاهو "هادي" يؤكد ما ذهبنا إليه آنفًا.

« هادي: [لفؤاد] مش فاضيلك إنت غاوي تقول كلام أنا مسافر على السويس.

فؤاد: على السويس تاني إنت مش مت.

هادي: كل اللي مات في السويس شهيد بيرجع تاني.

فؤاد: إزاي؟

هادي: هي مصر كده كل شهيد يموت يرجع تاني»[3].

1- م.ن.ص.ص.220/219.

2- م.ن.ص.221.

3- م.ن.ص.212.

ويصوّر لنا الكاتب صمود "عمار" بعد فقده لأبنائه بشكل رائع، ثم يوسع النظرة ليشمل من خلاله مصر كلها، منطلقا بذلك من الجزء إلى الكل.

« فايز: يافؤاد.

فؤاد: أيوه.

فايز: أبوك شال تلت جثث شال لحم ولاده على كتفه ما قال أي ولا بكي غيرش بس ابتسم هي كده مصر كده دايمًا تبتسم في القهر تبتسم في المحنة تبتسم ولو بكينا مرة نبقى بنكدب دمعنا جوه قلوبنا دمنا رصاص لسه ما تولدش»[1].

ونجد أن "عمار" لديه قناعة كاملة، أن حب الوطن يستلزم التضحية، وإلا ما معنى أن نتشدق بقولنا أننا نحب وطننا، ولا نضحي من أجله. وهاهو يتحدث "لفؤاد" عن جده كيف دفع لمصر باثنين من أبنائه كقربان – إن صح القول – لتحريرها.

«عمار: أبويا دفع لمصر اتنين إخواتي سنة 19 واللي ما يدفعش لمصر يبقى ما يعرفهاش، طلعت سنة 19 طلعوا معاها أبويا مابكاش لما ماتوا شهدا»[2].

وإذا عدنا للحديث عن الابن الرابع "لعمار" وهو "فؤاد"، نجده شاعرًا رومانسيًا مولعًا بحب وطنه والكتابة عنه.

«الكورس: كنت دايمًا يا فؤاد تحب الشعر. وتحب تكتب وتحب أغنية وتغنيها لمصر كنت ليه بتحب الأرض بالجنون دا»[3].

1- م.ن.ص.ص.220/219.

2- م.ن.ص.221.

3- م.ن.ص.ص.226/225.

كما أن "فؤاد" إنسان حالم، يحلم بغد أفضل لمصر وشعبها، ولكن أحلامه تكون أحيانًا بشكل فردي وغير جماعي وهذا – حتمًا – شيء سلبي، وفي المقتطف التالي يحاول الأب "عمار" تنبيه ابنه إلى هذه المشكلة.

«عمار: [لفؤاد] اطلع وخطي همومك لهموم الناس وخلّي حلمك مع الناس. وخلي أرضك أرض الناس ليه كنت دايمًا تبقى للناس شوية وشوية لوحدك»[1].

وضمن هذه المسرحية، نجد أن الأسرة كلّها تعلّق آمالاً كبيرة، على ابنها "فؤاد" خاصة الأم التي تمثّل في بعدها الآخر السويس.

يقول الوالد "عمار" معبرًا عن ذلك.

«عمار: يا ولد يا فؤاد أمك غالية في السويس تحلم تعود تحلم تضم القمح تاني تحلم بزرع الأغاني»[2].

يذهب الأب "عمار" إلى أبعد من ذلك، إذ يطلب من ابنه أن يقدم شيئًا لبلده إن بشعره أو غيره، المهم ألا يبقى مكتوف الأيدي – هذا لا يعني نقص الوطنية عند "فؤاد" – إذ يجب عليه أن يعود إلى السويس، ومن خلاله ربما يتوجه بحديثه إلى جميع من يحب السويس ويحب مصر، بأن يضحي لأجلها كما ضحى غيرهم "كهادي"، و"سلام" و"صابر"، ونجده يقول "لفؤاد":

«عمار: إخواتك الثلاثة ماتوا ماتوا يعني كل واحد فيهم قدم مهر العروسة دم»[3].

وترتقب هذه العائلة بما فيها الأم والأولاد والأخوات، بشرى النصر وتحرير الأرض المحتلة، واستعادة الحياة في السويس ومصر

1– م.ن.ص.226.

2– م.ن.ص.220.

3– م.ن.ص.222.

ككل والعالم العربي، لنبضها الطبيعي المتدفق بالأمل وبفيض الأمان والسلام، والجدير بالذكر هو أن هذه العائلة أي شخصيات المسرحية تتمتع بوضوحها الفكري، وموقف محدد من الأحداث تستشرف من خلاله مستقبلاً زاهرًا، نظرًا لنضجها الفكري ووعيها بطبيعة الموقف بكل أبعاده، ولكن الكاتب لا يغفل مرة أخرى تلك القضية التي تملأ عليه تفكيره، وهي المعادلة ذات الطرفين التي لا يمكن للطرف الثاني أن يتحقق إلا بتحقق الطرف الأول. فأما الطرف الثاني فهو تحرير الوطن من الاستعمار الخارجي، وذلك لن يتم إلا بتحقق الطرف الأول وهو تحرير الوطن من الداخل، وتطهيره من الأذيال المنصبة وصية عليه، ويجب محاكمتهما يقول الكاتب في هذا الإطار:

«هادي: ومين السبب في اللي حصل.

فؤاد: ما عندناش رصاص دي عايزه محكمة طويلة عريضة..بطول البلاد بطول البلاد وعرضها المتهمين فيها مش واحد ولا اثنين..لأ..ألف..ألفين..قول مليون..قول ملايين..المهم لازم تبقى فيه محاكمة»[1].

ويشير "فؤاد" إلى وجود الخيانة على المستوى الداخلي، ويشير بصفة خاصة إلى ما حدث في السويس قائلاً: «في السويس وأحكام قضية الطيران..كانت خيانة..خيانة يا مصر..»[2].

والمشكلة التي تظل قائمة هي أن هؤلاء الخونة، لا زالوا مُنصَّبين على رأس الشعب كممثلين له ومسئولين عنه، رغم أنهم لا يعون قيمة هذه المسئولية، التي تعني تحقيق الأمان والسلام دون

1- الخلاص: السيد حافظ. ضمن حكاية الفلاح عبد المطيع: السيد حافظ. ص.ص.212/211.

2- م.ن.ص.208.

تنازل، واسترجاع الحق المسلوب والتمتع بالحرية الحقيقية لكل الأفراد وتحقيق العدالة الاجتماعية.

ونشير إلى أن الكاتب في هذه المسرحية كسر الجدار الرابع بشكل كبير ومختلف. حيث يشارك المخرج وعمال المسرح الديكور في أحداث هذه المسرحية، ففي نهاية الحد الأول تقول إحدى الشخصيات في ختام حديثها:

«يا إدارة المسرح يا مخرجين يلا على الحد الثاني قوم..»[1].
وأثناء تغيير عمال المسرح للديكور يشاركون في هذا العمل المسرحي بالغناء وتقول الأغنية:

«في بور سعيد شباب ورجال

والفجر لينا مدى الأجيال

حاربنا جيش الاحتلال

سبع ليالي وصبحيه

آه يا سلام يا سلام..يا سلام»[2].

ثم يتوجه هؤلاء بحديثهم إلى الجمهور لكسر أي حاجز. يحول بينهم وبينه إذ يقولون:

«إحنا مش ممثلين..إحنا شيلنا الديكور وجبنا ديكور جديد..كل واحد فيكم عليه أن يغيّر الديكور القديم إحنا بنهد وبنبني لكن فيه ناس بتهد وبس..واحنا مش ساكتين لها..إحنا يا إما حنقف لها يا إما تغير طريقها يا إما نذبحها»[3].

1- م.ن.ص.195.

2- م.ن.ص.ص.196/195.

3- م.ن.ص.197.

ثم يواصل هؤلاء العمال حديثهم متحدثين عن هدفهم جميعًا من خلال هذه المسرحية، محاولين إشراك الجمهور في هذا العمل بكل أبعاده.

«عمال المسرح: (للجمهور) إحنا كلنا معاكم مخرج كاتب وعمال مسرح وممثلين لأن الحرب في رأينا ما نتهتش وما تنتهيش لأن العدو يرجع ثاني زي ما كان قبل حدود 48 الحرب مستمرة خليكم معانا..»[1].

أما في بداية الحد الثالث فيظهر المخرج على الخشبة، وأثناء تغيير العمال للديكور، يتوجه بحديثه إلى العمال والجمهور معًا:

«وزي ما اتفقنا..المسرحية زي الحياة..زي النيل والكاتب مصمم إنه يكتب المسرحية من سبعة وستين لثلاثة وسبعين... واحنا النهارده في سنة 73 وفي مدينة السويس وعلى قد ما تحلم مصر...الكاتب يحلم...»[2].

ويتحدث في المقطع الموالي المخرج وعمال المسرح عن المسرح الهادف والجمهور الواعي. «وطول ما قلب بيدق وطول ما فيه مخرج متحمس وملحن صادق وممثل شريف وودن بتتفتح عينيها للطريق...إحنا حنقدم المسرحية لأن مصر مش حادثة أو حكاية أو فعل تسالي أو كلمة... مصر حاجة ثانية...»[3].

وفي نفس الحد نجد كسرًا طريفًا – إن صح التعبير – للجدار الرابع من قبل أبطال المسرحية ويتمثل ذلك في الحديث عن كاتب المسرحية.

«غالية:...دا الخديوي عازم ناس يا ما الليلة دي أوبرا عايدة في الأوبرا.

1- م.ن.ص.ن.

2- م.ن.ص.231.

3- م.ن.ص.232.

الكورس: عايدة مين؟

فؤاد: قصدي إيزيس.

الكورس: إيزيس والا أوزوريس.

رمضان: أوزوريس دا السيد حافظ المؤلف...إحنا عايزين القضية الأصلية»[1].

وختامًا لقد كانت هذه المسرحية تجربة رائعة قدم من خلالها "السيد حافظ" مراحل متعددة من تاريخ مصر، وتوقف عند كم من الأفكار التي أتينا على ذكرها. كما مس جرحًا غائرًا من جراح مصر هو جرح السويس الذي التئم، بالتفاف أبنائها حولها وتفانيهم في التضحية لاستردادها وحمايتها، ويمكن القول: إن هذه المسرحية وثيقة تاريخية مهمة لما حملته في طياتها من أحداث تاريخية ومحطات مختلفة من تاريخ مصر الحديث.

مسرحية هم كما هم ولكن ليس هم الصعاليك: أما مسرحية هم كما هم ولكن ليس هم الصعاليك فقد ركز فيها الكاتب على الجانب الاجتماعي ومن ثم الإنساني، "فالسيد حافظ" يتناول فيها بالطرح،مآسي مجموعة من الغرباء الذين اجتمعوا على خشبة المسرح كل مثقل بهمومه، فوراء كل واحد من هؤلاء قصة مثيرة ومأساة تثير الشفقة؛ فـ"عبد السميع" فر من الثأر وامتهن طلاء الأحذية أما "محمود" بائع البطاطا فقد دفعه الحب إلى ترك قريته لجمع المال ليظفر بحبيبته "ناعسة"، في حين فرت "أنيسة" من زوجها وسيطرته الوحشية – والذي وصفه الكاتب بالبلطجي – لتقع فريسة يتم استغلالها من قبل "حودة" الذي لا يعرف له أهلاً ولا بلدًا، رغم

1- م.ن.ص.236.

أن هنالك ما يحركه داخليًا للبحث دائمًا عن ذاته.إلى جانب هؤلاء نجد شخصية العسكري الذي يبدو كأداة من أدوات القهر، لأنه يمثل السلطة العسكرية ويمتص دم الغلابة باسم القوة، وشخصية المثقف التي تتسم بالازدواجية ويسيطر عليها العجز عند القيام بأي فعل حاسم (كالفعل الثوري على وجه التحديد).

يلتقي هؤلاء ليعكسوا لنا صورة مجتمع مليء بالتناقض والقلق، هذه المجموعة كانت كفيلة بتعرية الواقع الذي يغلي باللاتوافق وبالأنانية المفرطة وبالاستغلال والغبن الاجتماعي، وفي ظل هذه الصورة المتسمة بالسواد يسعى الكاتب جاهدًا أن ينتشلنا جميعًا من هذه الحقيقة المرة ليفتح عيون هؤلاء الغرباء وعيوننا على ما تنطوي عليه ذواتنا من نقاء الإنسانية العذب الجميل، بل ويحاول أن يخلق لهؤلاء الغرباء في خضم ما يعانونه شيئًا جميلاً ساحرًا ذا بريق، فيعمد إلى تفجير الذات الحقيقية لكل واحد، ويطلعنا على ما تنطوي عليه هذه الأنفس من حب للعطاء وللنقاء، وكأنه بذلك يدفعنا إلى اكتشاف الأعماق دائمًا، وعدم التوقف عند ما نراه ظاهريًا في شخصية أي إنسان، لأن بذرة الخير أصيلة في النفس البشرية وما علينا إلا حسن العزف عليها لترينا ما يسرنا ويسرها في ذات الوقت، فالحاجة الملحة والضغط المتواصل – يود الكاتب أن يقول – هو ما يدعو هؤلاء لاكتساب هذه الطباع الغريبة التي تجعل من المجتمع غابة بدل أن يكون جنة، فلا داعي – يقول" السيد حافظ" – للحكم على المظهر الخارجي لأن ما خفي كان أعظم وأجمل وربما بمفهوم أدق يحاول الكاتب أن يجعلنا أمام عمل اجتماعي بالدرجة الأولى ولكنه إنساني في معناه العميق ويمسُّ الإنسان في إنسانيته أينما كان ويحاول كشف النقاب عنها بشكل أكثر وضوحًا وتجليًا.

مسرحية (حكاية مدينة الزعفران): هي مسرحية من فصلين "للسيد حافظ" وردت ضمن كتاب (حبيبتي أميرة السينما) إلى جانب مسرحية (6 رجال في معتقل) و(حبيبتي أميرة السينما) وهي مسرحيات تجمع بينها صيغة فنية تميز بها "السيد حافظ" وهي غلبة الطابع الإنساني إذ تشمل كل الجوانب بما فيها الأخلاق، الدين، العلم، الحضارة، التاريخ، التراث دون أن تفقد هذه الأعمال صلتها بالواقع وانعكاساته – سلبًا و إيجابًا – على الأحداث التي ترسمها المسرحيات الثلاث؛ ففي مسرحية (حكاية مدينة الزعفران) نجد أن "السيد حافظ"، قد تناول الصراع الدائر – بين الحاكم والمحكوم، بين السلطة والشعب حول حرية الفكر التي تبدو للمحكوم أملاً يحقق من خلاله ذاته الإنسانية، وتبدو للحاكم بالمقابل خطرًا محققًا يهدد تسلطه وكيانه بالانهيار. إن مدينة الزعفران تطرح إحدى القضايا القديمة المتجددة «ونعني بها قضية العلاقة بين الحاكم والمحكومين – كما أشرنا – إذ إنها الشغل الشاغل لمفكري هذا العصر ولكل ما سبقه من عصور، فمنذ جمهورية أفلاطون وحتى ما يطلق عليه أزمة الديموقراطية في عالمنا المعاصر، تظل تلك المشكلة قائمة رغم كل المحاولات التفسيرية سواء لدى أصحاب "العقد الاجتماعي" أو ديموقراطية التحالف...»[1] ذلك لأن الصراع القائم بين السلطة والشعب بين الحاكم والمحكوم ليس وليد اليوم وإنما هو موجود منذ الأزل وتواصل عبر الأزمنة المتعاقبة ولا يزال هذا الصراع قائمًا إلى يوم الناس هذا، في كثير من دول العالم. ذلك أن السلطة مهما تسترت وراء مظاهر العدل وإطلاق الحريات أو الديموقراطية، أو ما إلى ذلك من المسميات التي تعترف ضمنًا بآدمية الإنسان وتقدسه وتحترم حرياته

1- (كل مدينة هي «مدينة الزعفران»: هنا الفكر كفر... وكل مواطن خائن)!: شفيق العمروسي. مجلة العصر والثقافة. 12-18 أبريل 1982.ص.60.

وحقوقه، يؤرقها - دائمًا - الخوف من تزعزع كيانها وتهاوي دعائمها التي تستند إليها وتعمل بشتى الطرق على إرسائها مهما كانت المحاولات لهدمها، ذلك دونما اختلاف بين النظم التي تشبثت بالبقاء على قمة السلطة إلى أقصى حد وتختلق الكثير من القوانين الوضعية التي تحمي بقاءها رغم المعارضة التي ترفضها.

مدينة الزعفران - في الحقيقة - تبرز لنا صورة الحاكم الفرد المتسلط المستبد، الذي يمارس علنًا الاستئثار بقوت الشعب وثرواته وإمكانياته بشتى وسائل الظلم والإرهاب والقمع محاولاً التمسك بالكرسي، وحفاظًا على ذلك لا يبالي بممارسة أي شيء حتى وإن كان ضد كل القوانين والتشريعات والأعراف.

إن كل مدينة هي مدينة الزعفران على حد قول "شفيق العمروسي" فهي «ليست مدينة يونانية قديمة حيث ديمقراطية الأحرار المثالية، بل هي مدينة هذا العصر، ويكفي أن تغمض عينيك، وتضع يدك على أي مدينة فوق خريطة العالم لتكتشف أنها مدينة الزعفران»[1] فعلى المستوى الخاص مدينة الزعفران هي الواقع العربي عقب 1967، وما تكشف عنه من طبيعة علاقة السلطة بالشعب - هذا على المستوى الخاص- أما على المستوى الإنساني فالواقع هنا واقع رمزي له رصيده في إشارات الكورس:

«مدينة الزعفران ليست على الخريطة. خارج الزمان والمكان، داخل الإنسان»[2].

فمدينة الزعفران إذًا ليست موجودة على الخريطة وموجودة في آن واحد، لأن كل مدينة يمكن أن تكون مثلها، إنها ذلك الواقع

1- م.ن.ص.ن.

2- حكاية مدينة الزعفران: السيد حافظ. ص.41.

السيء الذي يعيشه الإنسان في أي مجتمع يعاني من القهر والتسلط، إذ الحاكم فيها يمسك بكل خيوط اللعبة، ويستأثر بكل السلطات، تساعده في ذلك أجهزة الحكم التي تجبر الناس على اتباع قانون الصمت، فالصمت هنا يعني اللاتفكير حيث إن التفكير في مدينة الزعفران- كما ورد في المسرحية - إلحاد وكفر وعصيان، حيث لا يترك الحراس أحدًا يفكر إلا وقتلوه. فعالم هذه المدينة هو عالم خاص، «عالم [مليء بالقهر] .. والتسلط أُرغم فيه الشرفاء على ترك المدينة للأفاقين واللصوص، ... والشباب المثقف ترك البلاد،هاجر الفلاحون المهرة والصنّاع والعلماء كل الجيدين يهربون»[1]. في هذه المدينة يحاول "السيد حافظ" جاهدًا أن يبرز الواقع المعيش، بأدق تفاصيله، بحيث يسعى إلى الكشف عن خرائبه المنهارة ومن ثم السعي إلى تغيير قيمه البائدة. إنه باختصار شديد معنيٌّ بالبحث عن حياة يسودها الاحترام داخل المجتمع بين الفرد والفرد وبين الفرد والسلطة- هذا على المحور الاجتماعي الخاص-.

وإذا عدنا إلى مدينة الزعفران نجد أنها صورة لحضارة العصر فالهروب منها لن يجدي نفعًا وتصبح هنالك مشكلة- كما عبر عنها "السيد حافظ" - «أن تكون منفيًا خارج الوطن منفيًا بالإكراه أو الاختيار أو يكون الوطن منفيًا داخلك»[2]. في خضم كل هذا لا يجد المواطن سوى الهروب، فحين يصبح الفكر جريمة يعاقب عليها القانون، وحين يصبح كل مواطن خائنًا حتى تثبت براءته حينذاك يصبح الهروب هو الحل الوحيد الذي لا مناص منه، ولكن أي هروب؟ إنه هروب الذات وليس هروب الجسد. ويعبر "السيد حافظ"

1- م.ن.ص. 42.

2- م.ن.ص.ص.43/42.

عن ذلك بقوله: «يهربون ويلّفون العقل والوعي في سيجارة حشيش أو ثدي امرأة أو كأس، أو نوم أو صمت»[1]. هكذا يتعرى الواقع الاجتماعي في مدينة الزعفران، التي يبدو فيها الاستبداد والقهر، والتسلط والبطش، وانتقلت العدوى إلى الأفراد بأن أصبح القهر والتسلط والخداع هو سمة العلاقة بينهم.«ولا شك أن لتجربة نظام الحكم في مصر قبل وبعد 1967 أثرًا ورائحة داخل مدينة الزعفران، ولكن الأزمة حضاريًا لازالت ماثلة»[2].ولكن ترى أمام هذا الواقع المزري هل بقي الأفراد في حالة صمت دون أن يحركوا ساكنًا أم كانت هنالك بوادر توحي بقيام ثورة على الأوضاع ؟.

في الحقيقة كان لابد للرفض والتمرد أن يوجدا داخل المدينة، وهما يظهران على وجه الخصوص في شخص "مقبول عبد الشافي" الفارس الذي ينتظر منه أن ينتشل الشعب من غياهب الظلم والاستبداد.وقبل أن يكون فارسا كان «إنسانًا بسيطًا طيبًا مثل العصافير، والنهر مثل قلبه يعطي الكثير، والضوء مثل كلماته»[3]، لا يختلف عن الناس البسطاء في صفاته، إلا أنه استطاع كسر حاجز الصمت والخوف بتمرده على السلطة الغاشمة، وبث الوعي بين الناس لكي يتمردوا على الصمت المفروض عليهم. وأخذ ينشر فكره مناديًا بالحرية، الأمر الذي أثار ضده حفيظة الوالي أو الحاكم ومن معه، فزج به في السجن دونما تهمة لمدة عامين، ثم أفرجوا عنه وفي اعتقادهم أنه لن يعيد الكرة ثانية بعد ما لاقاه في السجن من تعذيب، لكن "مقبول" لم يتغير برغم معاناته في سجنه، وما تحمله، وعاد من

1- م.ن.ص.43.

2- (كل مدينة هي «مدينة الزعفران» هنا الفكر كفر... وكل مواطن خائن!): شفيق العمروسي. مجلة العصر والثقافة. 12-18 أبريل 1982. ص.60.

3- حكاية مدينة الزعفران: السيد حافظ. ص.41.

جديد إلى إثارة الناس ونشر الوعي بينهم والتفوا حوله مرة أخرى عاقدين عليه آمالهم. والملاحظ أنه عندما كان "مقبول" في السجن كان الجميع في انتظاره وكأنه المهدي المنتظر؛ الذي ينتظر منه أن يقودهم إلى التغيير. لقد كانت المدينة في غيابه مدينة حزينة متأسفة لفقد قائدها، وظلت تإن تحت وطأة الظلم الذي يمارسه الحاكم الظالم وحاشيته، الذين ما فتئوا يعيثون فيها فسادًا. إن "مقبول عبد الشافي" هو ذلك الخير الدفين أو الخير الفطري المسجون داخل كل فرد من أفراد المدينة في مواجهة الفساد الذي استشرى نتيجة لخوفهم وصمتهم، بل إن "مقبول" هو القيمة والكفاح والنضال الذي ينتظره الشعب ليقوده للثورة على ظالميه. ولأن الوعي لا يزال غائبًا فإن "مقبول" بعد خروجه من السجن كان يدرك أنه لا فاصل بين التصريح بالحقيقة أو إخفائها، ولا فرق بين التفكير أو العمل، بين العيش أو الموت، فلما لا يلتقي الضدان حينما «يموت الحق في الإنسان موت الوعي فيه، تتلاشى المسافة الفاصلة بين الإنسان والحيوان والحيوان والإنسان»[1].

ولأن مدينة الزعفران فقدت الوعي فما على الخير المتمثل في "مقبول عبد الشافي" إلا أن يهجر المدينة، ليذهب للعمل في الجبل حطابًا أو مزارعًا، ولكن أولئك الأفراد الذين كانوا بانتظاره لينتشلهم مما هم فيه، لم يكونوا ليتركوه بل تمسكوا به فحين ينادي الناس بسقوط خادم العامة لا يجد الوالي بمعية الوزير، إلا أن يلعبا لعبة جديدة من ألاعيبهم الحقيرة؛ إذ أرغما – ومعهم الناس – "مقبول" لقبول منصب خادم العامة، وكان الهدف الذي يحاول الوالي تحقيقه هو أن يصنع منه سلطة فيصبح بذلك داخل اللعبة لا خارجها، وينجح هؤلاء

1- م.ن.ص. 30.

في مسعاهم ويتمكن الحاكم من إدخاله في لعبة السلطة، فتحولَّ إلى رقم في جهاز الدولة واستطاعوا أن يجعلوا منه واحدًا منهم، علـــى الأقـــل أمام سكان المدينة الذين عزل عنهم تمامًا. ويحاول الشعب – في كـــل مرة – الاتصال به، ولكن العزل كان قد تم بمجرد دخـــول "مقبـــول" السلطة وتدور الدائرة، وينادي العامة بسقوط خادمهم وهو هذه المـــرة "مقبول" مخلِّصهم السابق، بل ويرفضون حتى عودته إلـــى صـــفوفهم. وينجح الوالي أو الحاكم في القضاء على جذوة الثورة "مقبول" لضـــمان بقائه.ولكن هذا لا يعني أبدًا انتصار قوى الشر، لأن الخير موجود في كل مكان وفي كل ذات وسيظل، لذا نجد الشعب ينتظر "مقبولاً" آخـــر جديرًا وقادرًا على قيادة الشعب ومواجهة السلطة الظالمة، فـــإذا كـــان "مقبول" قد مات فهنالك "مقبول" آخر وهناك من يصر على أنه حي في مكان ما ويمكنه أن يظهر في أي وقت ليقود الجميع نحـــو الخـــلاص، وربما أراد الكاتب هنا أن يقول بأن "مقبول" موجود بيـــنهم، "فمقبـــول" الجديد هو شخص يستطيع أن يصنع تمرده بنفسه، ويستطيع أن يقـــود الآخرين إلى بر الأمان إذا ما تحيَّن الفرصة الجيدة.

مسرحية (ظهور واختفاء أبـــو ذر الغفـــاري): هـــي إحـــدى المسرحيات الهامة والمتميزة التي كتبها "السيد حافظ" بمعيـــة (محمـــد يوسف) (*)، وقد جاءت هذه المسرحية بعد سلسلة من التجارب لتؤكـــد مدى أصالة هذا الكاتب وتمكُّنه من أدوات الكتابة المسرحية التجريبية،إذ تشكل هذه المسرحية «ذروة اكتمال النهج المسرحي التجريبـــي الـــذي نجده موزعًا في كلية أعماله... إنها تقوم في بنائها النسقي ومضـــمونها المتعدد الجوانب على معطيات عديدة من المسرح السياسي،ومســـرح اليسار الجديد، مسرح التحريض والدعوة إلى فعل وتحديد موقف مـــن

*- كاتب وشاعر مصري مغمور وهو من جيل الكُتاب.

واقع غير معقول وغير إنساني، ويتبدى فيها الموضوع المعتمد علــى شخصية تراثية تملأ الوجدان الجمعي العربي،... تتشد آفاق ومناقشــة الوضع المعاصر والمصير الإنساني للشعب العربي الواقــع... تحــت سلطة ونير القهر والتعسف وحرمان الجماهير من الحريــة والعدالــة والحياة الإنسانية المطهرة من الاستغلال»[1].

وتجري أحداث هذه المسرحية كما هو الشأن بالنسبة لمسرحية (حكاية مدينة الزعفران) في مكان لا وجود له على الخريطة في دولة أسماها "السيد حافظ" فردوس الشورى «أي أنها دولة ليس لها موقــع جغرافي علــى خريطــة العالم،لأنهــا دولــة تقــع علــى حــدود اللازمان،واللامكان،... إنها دولة "معنوية " تظهر في عصور التخلف والعجز،والقهر والهزيمة»[2].

تأتي هذه المسرحية لتبيّن المأساة التي يكابدها الإنسان في كل مكان وزمان، لأجل تحقيق المعادلــة الإنســانية الصــعبة، الحريــة والعدل. وقد نجح الكاتب في مســرحية (ظهــور واختفــاء أبــو ذر الغفاري) في أن يجمع بين الأصالة والمعاصرة، إذ جعل الكاتب نقطة التقاء بين الحدث التاريخي المستمد من التاريخ الديني أو بــالأحرى الإسلامي المتمثل في شخصية "أبو ذر الغفاري" مع أحدث ما وصلت إليه تقنيات المسرح المستمدة من التجريب.ولم يوظف "السيد حــافظ" هذه الشخصية توظيفًا جامدًا أو بالأحرى لم يعد إليها عودة جامــدة، وإلا لما اختلفت عن باقي الحكايات التاريخية العديدة والمستغلة فــي بناء أعمال مسرحية تاريخية في مجملها، وإنمــا طــوّع معطياتهــا

1- (قراءة في مسرحية ظهور واختفاء أبو ذر الغفاري): عبد الرحمن أبو عوف. مقــال ورد ضمن كتاب الأشجار تنحني أحيانًا: السيد حافظ.ص. 321.

2- ظهور واختفاء أبو ذر الغفاري: السيد حافظ ومحمد يوسف. مطابع صوت الخليج. ص.7.

الخاصة لقالب مسرحي يرتكز على تقنيات حديثة، ليصب مضمونها في إطار عصري جديد،وحاول جاهدًا إسقاطه على العصر الحديث،أو الواقع الحالي ليتمكن من خلال هذا الإسقاط أن يعبر بكل حرية عن مشاكل هذا العصر،إن بالرمز أو الواقعية المباشرة، أو بالإفهام حينًا آخر.

إن مسرحية (ظهور واختفاء أبو ذر الغفاري) من النماذج المسرحية التي وظفت التراث العربي توظيفًا سياسيًا جيدًا، يجمع في ثناياه ما بين الأصالة والمعاصرة «... حيث فيها تتفجر اللغة النمطية لتعلن عن هويتها الجديدة وعن انتمائها إلى العصر وإلى العالم العربي،وذلك برؤية تخترق السائد وتمزق الأقنعة لتقديم ما وراء الأقنعة، وما وراء المظاهر والشكليات للكشف عن الخلل أو العطب الذي جعل السير الديمقراطي غير سليم»[1]. ولعل النظرة الأولية تجعلنا للتوّ نكتشف بأنها تناقش قضية العدل الإنساني، وتعنى بصراع الشعب ضد تحكم السلطة، وتقدس نظام الجماهير من أجل انتزاع حقهم في الحياة والعمل والأبداع ويتأكد حلم هؤلاء البسطاء في حلم "أبو ذر الغفاري". يقول "أبو ذر" في نص المسرحية:

« قد كنت أحلم بالكلمة – السيف، بالكلمة – السوط في يد المظلوم. تقلم أظافر الظالم. لكن...»[2].

لقد برز "أبو ذر الغفاري" (في هذه المسرحية) ثوريًا اختلط بالجماهير الشعبية وعمل على تثويرها، كما ظل يطارد السلطة ويقضّ مضجعها؛ إذ نزل إلى الشارع وصار يدعو الناس إلى الثورة

1- (قراءة في مسرحية أبو ذر الغفاري): عبدالرحمن أبو عوف.مقال ورد ضمن كتاب الأشجار تنحني أحيانًا: السيد حافظ.ص.223.

2- ظهور واختفاء أبو ذر الغفاري: السيد حافظ ومحمد يوسف.ص.17.

على الظلم والجور بالرغم من أن صوته لم يلق آذانًا صاغية أثناء حياته، إلا أن هذا الصوت قد وصل بالفعل إلى آذان الناس واستقر في أذهانهم خاصة بعد ما مات "أبو ذر"، وصارت أفكاره تروّج بينهم حتى أضحت هذه الشخصية تحل في كل إنسان يؤمن بالعدل والمساواة والحق.

إن هدف "السيد حافظ" من خلال هذه المسرحية يتمثل في إبراز القهر (المعنوي)، أو بالأحرى المعنى الحقيقي لقهر الإنسان في العصر الحديث،والوقوف مع الفقراء ضد الظلم الاجتماعي والقهر السياسي... رافعًا شأن الكلمة – الفعل – في وجه قوى الظلم والاستبداد، وقد قسم مسرحيته هذه إلى ثلاث بؤر لكل واحدة منها عنوان خاص غير أن هذه البؤر تتصل ببعضها اتصالاً بالإلزام؛ إذ يسلم بعضها إلى البعض الآخر في علاقة جدلية تربط بينها، فالبؤرة الأولى بعنوان التفسير، أما عنوان البؤرة الثانية الإدراك، أما البؤرة الثالثة فبعنوان (الموقف). «وهي تترابط فيما بينها – كما أشرنا – ترابطًا جدليًا ... بشكل عقلاني وتفاعلي، كما أنها كلها تخدم الفكرة المحورية في النص بشكل تصاعدي وهي دور الفكر الثوري في مواجهة السلطة الديكتاتورية، أو الصراع من أجل تحقيق مجتمع ديمقراطي»[1].

ويحاول الكاتب من خلال البؤرة الأولى (التفسير) أن يفسر لنا الأسباب التي دعت "أبو ذر الغفاري" إلى الظهور في عصر السلطان "فاتك بن أبي ثعلبة". ثم من بعده ابنه "أبو المجون"؛ فقد كان ظهور هذه الشخصية لأسباب عديدة من بينها القهر الذي يعيشه الإنسان في

1- (جدلية الخفاء والتجلي في مسرحية ظهور واختفاء أبو ذر الغفاري):. مصطفى رمضاني. ضمن السيد حافظ بين المسرح التجريبي والمسرح الطليعي: محمد عزيز نظمي. ص.174.

مدينة فردوس الشورى أو الفردوس الأخضر سابقًا، تلك المدينة التي استشرى فيها الفساد وعم فيها الاستبداد وظهر الاختلاف فيها واضحًا بين الطبقات الاجتماعية والقناعات السياسية... وغابت فيها الحرية، إذ «أصبح الاستبداد والعسف المموه بالشعارات الزائفة والمبادئ الديمقراطية الخاوية من أي محتوى حقيقي دالاً على ما آل إليه الواقع من ترد وتأزم داخل – هذه – المدينة، بسبب اعتماد المؤسسة الحاكمة على الديماغوجية، والمغالطة القائمة على إضفاء الحصانة القدسية على نفسها وعلى أدواتها لتصبح براقة لامعة بسلوكات لا تنطبق – حتمًا – عمًّا يجري في الواقع الحقيقي المقدم للناس»[1].
يقول السلطان لابنه في نص المسرحية:

«السلطان: يا بني... افعل ما شئت لكن أم الناس يوم الجمعة وأنت معطر. وأمسك في يدك مسبحة، وأطلق البخور. وتمتم. الوالي العاقل يفعل ما يشاء في الخفاء وأمام العامة يخرج في ثوب شفاف كالضوء. يتصدق ويصلي ويبني المسكن والمسجد.... هل تفهم يا بني؟؟»[2].

«... إن مهمة أبو ذر كما أراده المؤلف .. هو أن يبصر الشعب المطحون بتلك اللعنات التي أصابته وأحالته إلى شكل لا إنساني بسكوته على الظلم... إن مهمته هي تحريك الثورة على ما يمسخ الإنسان.. أملاً في إنسان متحرر من الخوف والعوز»[3].

صوت (1): أبو ذر ؟

1- (أبو ذر الغفاري تجربة البناء الديمقراطي بين الاستحالة والإمكان): عبد الرحمن بن زيدان. ضمن كتاب دراسات في مسرح السيد حافظ. ج.1. ص.ص.94/93.

2- ظهور واختفاء أبو ذر الغفاري: للسيد حافظ ومحمد يوسف. ص.21.

3- (أبو ذر الجديد): عبد الله هاشم. ضمن السيد حافظ بين المسرح التجريبي والمسرح الطليعي: محمد عزيز نظمي. ص.ص. 64/63.

صوت (2): من أين أتيت؟؟ من بيتك أم من منفاك؟

أبو ذر: لا فرق منفاي أنين الجائع، وانكسار المظلوم، وجوع الفقراء.

صوت(3): أنت بيننا ولا ندري؟؟

أبو ذر: وأجوع وأعرى وأصرخ، وأنادي:

- يا فقراء،

- يا مظلومين

- يا جائعين

- اضربوا بسيف الجوع......

أبو ذر: جئت (يخطو نحو المسرح)

لأنذركم...

إنه عصر الموت للروح

هل تدركون يا أصحابي كيف ينفيكم الخوف

وأنتم في بيوتكم تتضورون جوعًا.

وتنامون على الحزن والفقر والحاجة؟؟

(أصوات متداخلة)

يا أبا ذر، يا أبا ذر، يا أبا ذر.

أنقذنا من منفانا»[1].

لقد ظهر "أبو ذر الغفاري" في بؤرة التفسير للسلطان "فاتـك"، ثم لابنه "أبو المجون" نظرًا لتجاوزهما لكل الحدود، إذ فـاق ظلمهـم وجورهم كل تصور وكان لابد من رادع لهما، فقد كان "أبو المجون" يسير بخطى ثابتة على طريق سياسة الطغيان التي سـطرها والـده

1- ظهور واختفاء أبو ذر الغفاري: السيد حافظ ومحمد يوسف. ص.ص. 16/15.

"فاتك"، ويسطرها كل حاكم جائر ومستبد مثله، لذا فإن ظهور "أبو ذر" كان ظهورًا منطقيًا لمعالجة واقع متعفن صنعته السلطة الحاكمة، وكل ذلك وسط سلبية لأفراد (المجتمع) المدينة المضطهدين الذين أخرسهم الخوف والجوع.

ولما كان "السيد حافظ" يؤمن إيمانًا قاطعًا بأن الإنسان هو خالق واقعه وليس العكس، فإنه كان يرى أن الفقراء في هذه المدينة هم الذين أسهموا بشكل كبير في خلق مصائرهم وذلك بخوفهم واستكانتهم لذلك نجدهم ينتظرون البطل الذي يخلصهم من القهر والظلم الذي يعيشونه «وهو ما يخشاه أبو ذر؛ فإذا كان الفقراء يخشون الخوف والمواجهة والموت فإن"أبا ذر" عكس ذلك، يخش صمتهم وخوفهم... لذلك نراه يحثهم على تمزيق رداء الصمت وتكسير جدار الخوف، لأن الزمن زمن الفعل والحركة والكلمة المرتبطة بالفعل ..»[1].

«صوت (5): لقد أصمنا الجوع وأخرسنا الفقر.

أبو ذر: لا...لا.... لم يكن الجوع ولم يكن الفقر.

(يحدق في وجوههم ، ثم تتغير نبرة صوته)

لا... لا يا أصحابي

الخوف.

الخوف هو الذي أصمكم وأخرسكم.

لقد رأيته بعيني يدخل بيوتكم في الليل

مدعيًا أنه من رجال الشرطة السرية

مدعيًا أنه من رجال العيون السرية.

1- م.ن.ص.16.

جئت لفصل الناس عن الناس.

جئت (يخطو نحو المسرح)

لأنذركم ...»[1].

لقد ركز "السيد حافظ" في هذه المسرحية على إبراز التناقضات والصراعات التي تحبل بها مدينة دولة فردوس الشورى، إذ حاول تسليط الأضواء على القطيعة الموجودة بين السلطة والشعب، وبين العدل واللاعدل، وبين الديموقراطية والديكتاتورية، وفي ظل كل هذا وذاك نجد بذرة للطموح الهادف إلى إرساء قواعد حكم سليم كان رمزه الصحابي الجليل "أبو ذر الغفاري" الذي كان له دور كبير ومهم في تحريك الأحداث وتطورها « بشكل يمزج بين الماضي والحاضر، بين الثابت والمتحول وذلك بجرأة تدين الواقع»[2].

لقد ظهر"أبو ذر" في هذه المدينة لنشر الوعي والفكر الثوري، وتحريك الضمائر مستندًا في ذلك «إلى مبدأ التحريض وهو مبدأ أساسي في المسرح الملحمي يتوخى تكوين المتلقي.. ليصبح هو نفسه صوته (صوت المؤلف) المعبر عن موقفه وأفكاره، كما نجده ينطق باسم المؤدي أو الكورس حينًا آخر»[3]، بيد أنه يستند إلى نفس المبدأ في طرح البديل الأيديولوجي، لأن مبدأ التحريض الملحمي يجعل الواقع مرجعًا للثورة على التناقضات. أما البؤرة الثانية والمعنونة

1- (جدلية الخفاء والتجلي في مسرحية ظهور واختفاء أبو ذر الغفاري): مصطفى رمضاني. ضمن كتاب السيد حافظ بين المسرح التجريبى والمسرح الطليعي: محمد عزيز نظمي. ص.178.

2- (مسرحية أبو ذر الغفاري تجربة البناء الديمقراطي بين الاستحالة والإمكان): عبد الرحمن ابن زيدان. ضمن كتاب دراسات في مسرح السيد حافظ.ج.1.ص. 94.

3- (جدلية الخفاء والتجلي في مسرحية ظهور واختفاء أبو ذر الغفاري): مصطفى رمضاني. ضمن كتاب دراسات في مسرح السيد حافظ. ج.1.ص.178.

بـــ«الإدراك» فيدرك خلالها الشعب كل ما يجري حوله، وتفضح أمامه السياسة العمياء، سياسة الاستبداد والطغيان بعد ما عهد إليـــه "أبـــو ذر الغفاري" من دعوته المستمرة إلى الثورة ومحاولته في استثارة الهمـــم وإيقاظ الضمائر من جهة، وظهوره في الحلم واليقظة لكل من السلطان "فاتك" وابنه "أبو المجون" ليؤرق نومهم ويقض مضـــجعهم ولـــيجعلهم يحسون بفداحة جورهم وفظاعة جرمهم، وأن هنالك ســـلطة تراقبهمـــا وتتحكم في رقبتيهما كما يتحكمان في رقاب الجميع، من جهة أخرى.

«كبير الحراس: من يا مولاي؟

السلطان: أبو ذر؟؟ أبو ذر الغفاري؟؟

كبير الحراس: من؟؟

السلطان:أبو ذر الغفاري..

رأيته أمامي.. وجهًا لوجه

بصق على وجهي...

اقتلوه ... اقبضوا عليه فورًا

اقتلوه... قبل أن يقتلني

كبير الحراس : أبو ذر ؟؟

لقد مات يا مولاي منذ زمن؟؟

السلطان: لم يمت

شاهدته شاهدني

ناقشني ناقشته

جادلني جادلته

أفحمني أفحمته

من يأتيني به من قبره؟؟»[1].

لقد كان "أبو ذر" يناضل من أجل الفقراء المظلومين المطحونين في دوامة والقهر والظلم، وواجه السلطان بكل شجاعة وجرأة.

«الصوت: لا تظلم الفقراء.

السلطان: الآن .... تيقنت أنك «أبو ذر»... أنا طوع أمرك، لكن لا تصبني بسوء، لا تقتلني أرجوك...

الصوت: لا تأكل مال الفقراء.

السلطان: أعتقني لوجه الله ... هكذا أنت يا (أبا ذر) ورائي ورائي حيًا وميتًا

الصوت: أعتق نفسك من نفسك يعتقك الفقراء»[2].

لقد كانت الأمور في المدينة تبدو هادئة بعد إرغام العامة على مبايعة "أبو المجون"، ولكنها بالمقابل غير ذلك، إذ الأعماق كانت مليئة بالثورة ومتأججة بنار الغضب، رغم أن الأمور كانت تبدو على خلاف ذلك، وتوهمت السلطة بأنها تحكم قبضتها على زمام الأمور.

«شرطي 1: كل شيء على ما يرام

الأمن مستتب والهدوء مسموح له بالتجول في المدينة.

شرطي 2: (متضاحكًا)

الناس يخافون منا، وحين يسمعون وقع أقدامنا يلزمون حدودهم.

وبيوتهم ويظهرون لنا التوقير والاحترام وهذا يكفينا...»[3].

لقد أدرك الشعب كل ما تنطوي عليه السلطة من ألاعيب دنيئة

1- ظهور واختفاء أبو ذر الغفاري: السيد حافظ ومحمد يوسف. ص.23.

2- م.ن.ص. ص.24/23.

3- م.ن.ص.47.

وهذا ما نلاحظه من خلال بؤرة الإدراك «فتفسير الحلم (في البؤرة الأولى: التفسير) لا يؤدي إلى معرفة حقيقة الصراع داخل المجتمع ما دام التفسير يخضع للتخمينات والتأويلات... ولما كانت التناقضات السائدة في مجتمع فردوس الشورى تحتاج إلى فهم واعٍ وإدراك عقلاني، فإن المؤلف جعل أحداث البؤرة الثانية تدور حول وعي الفئات الشعبية بحقيقة الصراع وبخلفيات السلطة وموقفها - تجاه - أبو ذر وفكره الثوري»[1]. وكان لابد لهذا الإدراك أن يتبلور في موقف حاسم يقدم عليه أفراد مدينة فردوس الشورى التي بات مؤكدًا فيها أن شريعة الأقوى هي المهيمنة، والحرية الموجودة هي القانون الذي يسمح به الأقوى لا أكثر ولا أقل، على الرغم من أن هذه الدولة ترفع شعار «أمرهم شورى بينهم» إلا أن المؤسسات الحاكمة تنفي هذا المبدأ أو تصادر كل الحريات العامة.

إن «.. تفسير الواقع وإدراك تناقضاته لا يكفي لخلق الواقع الجديد. لهذا جعل المؤلف أحداث البؤرة الثالثة (الموقف) هي البديل لكل تلك التناقضات السائدة، إذ إن الأمر يحتاج إلى موقف عملي إلى فعل وممارسة، وليس إلى معرفة أو إدراك لتلك التناقضات فقط، ومن ثمة يصبح الفعل جماهيريًا لأن فكر أبو ذر قد وصل إلى عامة الناس الذين أصبحوا بدورهم مسئولين عن ترويجه والدفاع عنه»[2]، لأن "أبا ذر الغفاري" حي بأفكاره ومواقفه.

« الكورس: لا ... أبو ذر لم يمت إنه حي بين الناس

1- (جدلية الخفاء والتجلي في مسرحية ظهور واختفاء أبو ذر الغفاري): مصطفى رمضاني. ضمن كتاب السيد حافظ بين المسرح التجريبي والمسرح الطليعي: محمد عزيز نظمي. ص.175.

2- م.ن.ص. 185.

إنه بينكم ... أيها الناس انظروا ... هاهو (أبو ذر)

فتشو عنه ... إنه بينكم ... (أبو ذر) بينكم فتشوا عنه واحموه

إنه بينكم...أبو ذر بينكم أيها الناس»[1].

إن أفكار "أبو ذر" راجت بشكل كبير، حتى أصبحت كل شخصية من الشخصيات التي تحمل أفكاره، وتحذو حذوه في الدفاع عن حريات الأفراد وإحلال العدل والمساواة، هي"أبو ذر الغفاري" وهذا ما حدث بالفعل في هذه المسرحية مع القاضي "سيف الدين الفاروق"، وكذا مع الخطباء الثلاثة الذين قدموا للمحاكمة.

«أبو المجون: من أنت؟؟

سيف الدين الفاروق: واحد من البهائم التي تعيش في هذه المدينة.

أبو المجون: لقد نفد صبري تكلم يا رجل من أنت؟

سيف الدين الفاروق: كنت نطفة في رحم أمي، ثم سوّاني الله بيد القدرة، كنت أعمى القلب فأبصر قلبي بنور الله لأن الله هو الحق. كنت ضعيفاً فوهبني الله القوة رؤية الحق بالناس وفي الناس فنطقت، وشهدت الصدق بالناس، وفي الناس فعرفت... الحرام بيّن... والحلال بيّن...

أبو المجون: كفى، كفى يا رجل . نحن لا نريد أن تسمعنا مواعظ أو خطبة من خطب يوم الجمعة نحن نريد أن نحاكمك...

سيف الدين الفاروق: تحاكمني؟؟

حاكمني يا مولاي..»[2].

إن مسرحية (ظهور واختفاء أبو ذر الغفاري) تطرح هوية

1- ظهور واختفاء أبو ذر الغفاري: السيد حافظ ومحمد يوسف. ص.ص.99/100.

2- م.ن.ص.ص.95/96.

مدينة الفردوس، شكلاً ومضمونًا، ويوضح الكاتب من خلالها صــلة الماضي بالحاضر، والتشابه القائم بين ما كان وما هو موجود وقــائم فعلاً في الواقع، وكيفية معالجته، وقد أشرك فيها الكاتب الجمهــور، وكسر الجدار الرابع أثناء سير أحداث المسرحية مرات عديدة، فعلى سبيل المثال عندما قدم الخطباء الثلاثة للمحاكمة، لاعتقــاد الشــرطة بأن "أبا ذر الغفاري" هو واحد من هؤلاء الخطباء، ونظــرًا لحيــرة الحراس وكذا الشرطة في أيهم يكون "أبا ذر"، حسموا الموقف بــأن قدموا هؤلاء الثلاثة إلى المحاكمة. إلا أن السلطان "أبا المجون"، كان يعتقد غير ذلك تمامًا، فقد كان مؤمنا إيمانًا قاطعًا بأن "أبا ذر" لا يزال حرًا ولم يعتقل بعد.

«أبو المجون: لقد نزل (أبو ذر) إلى الصالة

واندس وسط الناس يا أغبياء.. انزلوا إلى الصالة وفتشوا عنه وسط الناس... اقبضوا عليه في الصالة يا أغبياء، يا جهلة.

– سمعًا وطاعة يا مولانا السلطان (ينزلون إلى الصالة)»[1].

وهكذا فإن هذه المسرحية تحملنا كغيرها من مسرحيات "السيد حافظ" إلى الواقع العميق، ففيها تتنازع الكثير من المتناقضات التــي يزدحم بها واقعنا وواقع الإنسان في أي مكان يعاني فيه من ضــياع أبسط حقوقه وينشد الحرية وينشد الخلاص وينتظر فقط البطل الثــائر المخلّص له مما يعاينه، ليتشبث به كالقشة وليضمن استمرار وجــوده في ظروف تليق بالإنسان كإنسان وليصنع الموقــف بنفســه لأجلــه ولأجل غيره إذا ما توفرت جذوة التغيير.

وإذا كانت هذه المجموعة من المسرحيات التي توقفنا عنــدها بشيء من التفصيل تبيّن لنا جانبًا من نمط الكتابــة التجريبيــة لــدى

1– ظهور واختفاء أبو ذر الغفاري: السيد حافظ ومحمد يوسف. ص.79.

"السيد حافظ"، فإننا فيما سيأتي سنعرض مجموعة من المسرحيات (وعددها بالضبط ثمانية من مجموع تسع مسرحيات) تحمل عنوان (الأشجار تنحني أحياناً) عمد الكاتب في كتابتها إلى التجريب كما سنوضح، وهي على التوالي (رجل ونبي وخوذة)، (امرأة وزير وقافلة)، (طفل وقوقع وقزح)، (لهو الأطفال في الأشياء..شيء)، (تكاتف الغثاثة على الخلق .. موتاً)، (خطوة الفرسان في عصر اللاجدوى .. كلمة)، (محبوبتي محبوبتي قمر الخصوبة سحب في شرنقة حبنا ميلاً صعوداً)، (تعثر الفارغات في درب الحقيقة..بحث!!) ومسرحية (الأشجار تنحني أحياناً) وهذه الأخيرة سنسقطها من التحليل لأنها تتناول المضامين نفسها الواردة في المسرحيات الأخرى، كما أنها مغرقة في الرمز إلى حد كبير.

1/ مسرحية رجل ونبي و خوذة

(رجل ونبي وخوذة)[1] هي إحدى المسرحيات التجريبية التي أبدع فيها "السيد حافظ"؛ وهي تجربة قال عنها: إنها تجربة في حالة ميلاد ولكنها تجربة متكاملة بالأفكار التي حملتها، والأسلوب السلس الجميل الذي جاءت به إذ يوغل بنا عبر دروب الفن والتاريخ والتراث والأسطورة..بلغة تتراوح بين اللهجة المصرية العامية المعبرة، واللغة العربية الفصحى، وازدواجية اللغة أعطت أكثر من بعد لهذه المسرحية التي تستطيع بأحداثها أن تنطبق على أي مجتمع من المجتمعات، لما حملته من الوازع الإنساني الذي يسعى إلى خير الإنسان أينما كان.

ينتقي الكاتب شخصيات قد تكون أنا أو أنت أو ذاك، أوكل من يحلم بما هو أفضل، كل من يحلم بالنقاء والصفاء، وقد اختار مجموعة

1- رجل نبي وخوذة: السيد حافظ. ضمن كتاب الأشجار تنحني أحياناً(9 مسرحيات تجريبية): السيد حافظ.

من البشر، المجموعة الأولى منها ترتدي ملابس بيضاء (ملابس رهبان)، تتحدث اللغة العربية، والمجموعة الثانية ترتدي الزي الريفي الأصيل وتتحدث العامية، و فيها رجل غائم الملامح ولكنه حتمًا الإنسان الذي ينتظر منه أن يخلِّص البشرية مما تعانيه، والنبي دائمًا هو المخلِّص، كما أنه في الوقت نفسه ذلك الإنسان الذي احترف الصمت وجعل الخوف عنوانًا لحياته وتجرَّع من كأسه حتى الثمالة، وتحاول المجوعتان بطريق غير مباشر إيقاظه من سباته العميق.

«مجموعة 1: سمراء يا طيبة، خضراء يا سنبلة القمح في الحقول. بيضاء يا عشتروت.

الرجل: مش حاسافر.. الطريق ضلمة والسكة صعبة.

مجموعة 1: يا طير الجحيم في الرؤية الخبيثة. النبي القادم.. ضحكته دانئة

الرجل: يا أصحابي يا ألف ليل أسمر مندي السكة صعبة السكة صعبة»[1].

يبحث "السيد حافظ" في هذه المسرحية كما في غيرها من مسرحياته عن الخلاص، خلاص الإنسان في وطنه وفي العالم ككل، والمخلِّص هو إنسان ليس كغيره من الناس، إنسان يقهر الخوف ويرعبه، ينتزع الحرية انتزاعًا ولا ينتظر أن تقدم له جاهزة، ينصر المظلوم ويقف إلى جانب الحق، المخلِّص هو أمل الفقراء وأمل الإنسان في استرداد إنسانيته التي سلبت منه. ولا شك أن من ينشد هذه الأمور قادر على تحقيقها، لا يثنيه عن ذلك إلا الخوف، وحتى الخوف لا يحول دون وعيه بخيبته، وما الحجج الواهية التي يتحجج بها الإنسان الخائف لنفسه، حيال وجومه وجموده إلا دليل على وعيه بما آل إليه.

1- م.ن.ص.ص.8/7.

«مجموعة 1: الفقراء ينتظرونه في الأسواق ينتظرونه..في المنازل المختنقة.. في الحارات الضيقة.. في أمسيات طيبة.

الرجل: ديب بيعوي في الخلايا يا أصحابي.. قارب قلوبنا صيده تايه.. إحنا ليه طموحنا خايب. احنا ليه بس دبلانين...

مجموعة1: كان نبيًا مرسلاً.. كانت كلمته تائهة.. كانت له غنوة دافئة يتدفأ بها الفقراء.. كانت ضحكته نغمًا.. كانت بسمته ظلاً للأرض المشمسة.. كان يعزف على قيثارته نداء مزيدًا من النقاء.. مزيدًا من البراءة.. مزيدًا من الطهارة كان يحث الفقراء في كل الأحياء على التفحص.

الرجل: دفت الشمس صدره.. دفى اللحظة الغريبة.. حلم بليل الحرية حصاد»[1]. تنجح المجموعتان في إيقاظ ضمير الرجل (الإنسان)، الذي أصبح متحررًا من خوفه وتحررت على الأقل الكلمات وانسابت عبر لسانه لتعبر عن أمله في إطلالة الفجر (فجر الأمل، فجر الحرية، فجر النقاء والصفاء، فجر الحق،..) واستعاد إلى حد ما صلابته وتحرر من عقال الصمت.

«الرجل: كنت بستنه الفجر. أيوه كنت بستاناه... أيوه بستناه زي مراكبي على الشط مستني حبيبتو بمنديل وغويشة وخاتم فضة وحبة بخور وحفان حنة.

المجموعتان: هه.

الرجل: كنت حاسس إن الليل راح يتوه وإن الفجر خطوته راح ترجع فوق صدر البلد.

المجموعة 2: قال إيه الثعلب فات وفي ديله سبع لفات ... والدبة

1- م.ن.ص.ص.9/8.

وقعت في البير وصاحبها راجل خنزير..(يضحكون) يا عم إضحك إضحك»[1].

يتصاعد سير الخط الدرامي المتحرر، عبر ما تقوله المجموعتان،وكذا الرجل وكلها كلمات ترمي إلى الرغبة الجامحة في إحياء العدل وتمجيد الحرية والبحث عن النقاء والصفاء وإنقاذ الإنسان.

«مجموعة 1: تحدث عن العدالة .. وحلم بالجرائيم سخرية قديمة..نادى بالتبشير طاف بالنقاء... صاح أنقذوا الإنسان من الجوع ... ابتقوا .. النور في عينيه ضحكوا.. انفجروا في الضحك كانوا يضحكون.. وبكى هو بكى لأنه شاهد الطاعون في أجسادهم.

مجموعة 2: كان الشاطر حسن .. كان ويَّاها وكان .. فارس ولا كل الفرسان ماسك في إيده لجام ذهب .. وعصا من خشب الزان كان عاشق ولا كل العشاق»[2].

إن "السيد حافظ" عبر شخصيات مسرحيته يبكي ضياع الإنسان، الإنسان الذي فقد إنسانيته ونقاءه ذلك الإنسان الذي يسمو بإنسانيته حد النبوة، وما "الشاطر حسن" إلا نموذج من النماذج الحية التي تنتصر للعدل وللمظلومين والفقراء. ولعل حديث الرجل إلى حبيبته هو حديث الإنسان إلى الأرض (كوكب الأرض) وحكاية الإنسان معها وما عاناه من قسوة أخيه الإنسان، وظلمه واستعباده « الرجل: فاكرة الحدوتة.. حدوتة باريس وطروادة... حكاية سبارتاكوس والعبيد...احكي لي عن عبيد الخوف في عيونك احكي لي كل يوم حكاية.

1- م.ن.ص.ص.10/9.

2- م.ن.ص.11.

مجموعة 1: سألهم هل مات الإنسان ... أجابوا ... وأصـــبح العـــدل غريبًا»[1].

إن الكاتب ينعى حظ الإنسان في حياته على وجه هذه الأرض والتي لا تخلو من الحروب، إن على وجه حق كثورة تحرير العبيد، أو على غير وجه حق، وهاته الحكايا المأساوية تتكـــرر كـــل يـــوم، وكثرة تكرارها يعني موت الإنسان.

إن حكاية الإنسان مع الأرض – يود الكاتب أن يقول – لم تكن في يوم من الأيام مبنية على الظلـــم والجـــور والحقـــد والضـــغينة والاستعباد، إنما كانت مبنية على كل ما هو جميل ومضيء

«الرجل: فاكره الحدوتة ... لما طلعنا نبدر للغلابة النور [لقد كانـــت الأرض عروسًا في بهاءها ونقاءها وجمالها ولكـــن الســـواد اكتسحها وتجهم وجهها جراء الظلم].

مجموعة 2: كانت ست الحسن والجمال...غفلانة في الجمال...غرقانـــة في الضباب..نعسانة في الغناوي سهرانة في النجوم... تشـــرب من مية نيل... تشرب من سهر الليل... تسمع غنا المواويل.

الرجل: إحكي الحدوتة من أول مينا ماتاه في الصحاري.... إحكي لي عن طيبة عن بغداد... عن جنكيز خان...عن أول إنسان مات في أرضك أصيل.[يدفع الإنسان ثمن حريته ودفاعًا عـــن وطنه نفسه ليحيا الآخرون بسلام في درب الحياة الكريمة].

مجموعة 1: أوصانا أن نصنع قلبه رغيفًا وعينيه مصباحين..وروحه مركبة تنقذ الأهل من الطوفان وأن نرسم الطريـــق والإشـــارة أبراجًا لطائر الشمال»[2].

1- م.ن.ص.ص.12/11.

2- م.ن.ص.12.

إن "السيد حافظ" يحلق بنا في فضاء الإنسانية الرحب، ويختزل كل الحدود، وينسينا فروق اللغة واللون والجنس ويـــذوب كـــل هـــذا، ليجعلنا نفكر بعقل واحد. ويدعونا للحب، للسلام، لخير الإنسان في كل مكان، ويذكرنا بما كان. ولكنه في زحمة كل هذا لا ينسى محليتـــه؛ إذ يوغل بنا بين الحين والآخر في دروب الأزقـــة والأحيـــاء المصـــرية القديمة وأسواقها العتيقة، التي توحي لنا بالكثير من الأصالة والحميمية ودفء العلاقات الإنسانية في المجتمع المصري، وربما أراد الكاتب أن يقول بأن للمجتمع المصري خصائصه وميزاته وروحه الخاصة التـــي تميزه عن غيره، كما لأي مجتمع أو مكان آخر ميزاته.ويكمـــن وجـــه الشبه بينها في صفاء ونقاء النفس البشرية من الأدران، ورقي مستوى العلاقات والتعامل بين الناس فيما مضى رغم بساطة الحياة. وأرجـــح في أن يكون لجوؤه إلى المحلية إنما ليجد لنفسه مكانًا أرحـــب للتعبيـــر بأكثر دقة من خلال التصوير الفوتوغرافي، الذي يصور ما تجود بـــه الذاكرة من ذكريات جميلة فقدت في العصر الحـــالي، خاصـــة دفء المحبة ونقاء السرائر والأنفس.

«الرجل: (وهو يتجه إلى العصا) طوفنا سوا.. في الموســـكي في سوق العطارين..في الحمزاوي الصغير والكبيـــر... فـــي ربـــع زلطة.. في دكاكين العطارين والبخور.. حسبونا في الزحمة أجانـــب أو سواح مع أننا في طعم شهوة النيل ولون سمار الشمس»[1]. ونجد "السيد حافظ" يقرن هنا علاقة الإنسان بـــالأرض، بعلاقـــة "الشـــاطر حسن" "بست الحسن والجمال" والتي كان هائمًا في حبها، وما تعلقـــه بها في الحقيقة سوى تعلق الإنسان بالأرض ومدى أصـــالة العلاقـــة التي تجمع بينهما منذ غابر الأزمان.وقد كان اختياره موفقًا إلى حد ما

1- رجل ونبي وخوذة: السيد حافظ. ضمن الأشجار تنحني أحيانًا: السيد حافظ. ص.10.

للشاطر حسن وحكايته، كنموذج من الإرث الشعبي،والذي ترك ببطولاته ودفاعه عن المستضعفين والفقراء أثرا في الذاكرة الشعبية، تمامًا كما انتقى أيضًا حكاية "حسن" و"نعيمة". وتوظيف الكاتب للتراث في هذه المسرحية- كما في كثير من مسرحياته- كان توظيفًا حيًا وأقصد بذلك أنه وظَّف هذه النماذج التراثية بحيث تخدم فكرته بل أفكاره التي رغب في إيصالها إلى المتلقي، ولم يكن توظيفه لها جامدًا أي في إطار قالبها القديم.

ونشير بأن الكاتب يرمي إلى أكثر من بُعد في هذا العمل فحديث الرجل إلى حبيبته، ليس حديثا عاديًا، بل هو حديث عام وخاص في الوقت نفسه، فهو حسب رأيي حديث الإنسان إلى الأرض، وهو أيضًا حديث الفرد إلى الوطن، كما أنه على صعيد آخر في هذه المسرحية حديث الكاتب ("السيد حافظ") إلى الوطن الأم، وهو حديث ينعى فيه كل واحد من هؤلاء وهم كل واحد حظه على ما آلت إليه علاقة الإنسان بالإنسان، وعلاقة الإنسان بالأرض وجاء ذلك في شكل التأسف على ما مضى عن طريق استرجاع شريط الذكريات المحمل بكل ما هو جميل.

«مجموعة 1: الشاطر حسن.. كان نايم في عيون ست الحسن والجمال تعرفش سكران.. تعرفش غفلان.. المهم إن الشاطر حسن كان موجود ومش موجود.. عجبي على دي زمان.

الرجل: إتعلمنا نتنفس سوا على كوبري أبو العلا.. في ميدان لاظوغلي وفي جنينة الخالدين اتعلمنا نتمشى على السلسلة وكوبري طلخا وفي متحف الشمع.. اتعلمنا نقعد على قهوة النيل في التحرير.. اتعودنا على الفطار والعشا والفول

المدمس وشرب الشاي والسيجارة.. فاكرة يا حبيبتي»[1].

إن حكاية الإنسان مع الأمان والحب والسلام لم تدم- يريد الكاتب أن يقول- لأن قوى الشر كانت بالمرصاد، وأصبحت القوة عنوان الانتصار، وأضحت الحرية في خبر كان، أما الإنسان فقد مات،مات في كل مكان، لأن آلة الحرب جعلت تدور برحاها في كل مكان، وتسحق أي إنسان، أما الأسباب فقد تعددت ليكون الثمن حياة الإنسان وإنسانيته بعد أن كان ينعم بالحب، بالحرية بالسلام، بالصفاء وبالإخاء..

«مجموعة1: قال مات الإنسان احملوا جثمانه على الأعناق زفوه في موكب المؤامرات والمخابرات والتخريب.. زفوه في موكب الشر الحافل المليء بالقتل والتخريب. [ولكن هل فقد الإنسان فعلاً إنسانيته وحبه لوطنه ولحريته..؟] .

الرجل: حبيبتي أنا لسه زي ما أنا إنسان.. نفسي أقول لعيونك العطشانين للنظرة الطيبة..»[2].

إن الإنسان لا يمكنه أبدًا أن يفقد ما بداخله، لأن بذرة الخير موجودة وأصيلة فيه أصالة إنسانيته القابعة في ذاته، وبالتالي فإن المطلوب هو أن يعزف على أوتار قلبه وفكره ليستيقظ من سباته العميق، ليغير ما يجب تغييره، ويود "السيد حافظ" أن يقول بأن لا مكان للانهزام، ويجب مواصلة رحلة التغيير ولو على أشلاء الآخرين، فهؤلاء الذين ضحوا بأنفسهم لن يسرهم ذلك التقاعس، بقدر ما سيسرهم مواصلة السير على خطاهم واقتفاء الأثر الذي رسموه بأرواحهم ودمائهم.

«الرجل:.. (يرتدي خوذة. يتحول إلى شخص آخر) اسمي منير..

1- م.ن.ص.ص.13/12.

2- م.ن.ص.ن.

أرجوك ما تخفشي مني.. أنا إنسان زيي زيك.. ما تخفش مني يا صاحبي.. راح ترجع رجليك في يوم على الأرض.. تحضن رجليك التراب الرمادي.. مش راح تكون مكسرة زيي.. ما تخفش مني يا صاحبي راح يطلع شعاع الفجر الشمساوي يحضنك.. مش عيب تكون أسير أو منهزم..»[1].

يحلو للكتاب أن ينقلنا من الكل إلى الجزء بين الحين والآخر، فمن الإنسانية إلى الوطنية ومناشدة الحرية، والنضال واحد في الحقيقة. لتحقيق الإنسانية بأبعادها الحقة، أو الحصول على الحرية، التي تتطلب هي الأخرى، النضال والكفاح والافتداء، فمهرها غال ولكنها تستحق أكثر من ذلك. ثم ينقلنا إلى فضاء الإنسانية الرحب ومنها يعود إلى المحلية..

«المجموعة 2: ضلوعك يا مصر الخضرة ورد بلدي وشوك.. فوق كوبري عباس قدمنا مهر الحرية مليون حنجرة تصلب الخوف.. تهز الفساد.. فوقيك يا كوبري عباس رسمنا علم مصر بالدم الأحمر.. دا باين منقوش على لجام الست نعيمة حبيبة الشاطر حسن شوفتم إزاي.

مجموعة 1: صلبوه في المدينة عندما هبط إلى السوق الكبير.. بشرهم بالإنسان كان يحمل جثة الإنسان الذبيحة..

قال: مات الإنسان.. ضحكوا.. ناشد الطيبَة قال لهم: يا أصدقائي علموا أولادكم الطيبة.. الكلمة الحلوة الضحكة الطيبة.. النظرة الطيبة لأن الإنسان فقد الطيبة»[2].

إن الكاتب يشير إلى الإنسان المخلّص، ذلك النقي الطاهر، الذي

1- م.ن.ص.14.

2- م.ن.ص.17.

لا يعرف الحقد طريقًا إلى قلبه، وكل ما يسعى إليه هو خير البشرية جمعاء، ومن غير النبي يمكنه أن يكون كما وصفه الكاتب، ولكن النبي في رأيه قد صلب في سوق الإنسانية الكبير وذنبه أنه ناشد الإنسان أن يعود إلى فطرته كما كان، طيبًا وصادقًا ولسانه رطب بالود والمسالمة، إنه باختصار يدعو إلى إنقاذ الإنسان من موته كإنسان، ثم إنه يجعل أولئك الذين ضحوا بالغالي والنفيس من أجل الحرية في مرتبة الأنبياء؛ لأن لكل منهم رسالة نبيلة تستحق الإجلال.

«الرجل:....ومات بيومي.. زي ما مات منير.. كلهم اتجنوا بيكي زي جنون اليوم التايه.. كل واحد له لون.. وكل لون حرف في تاريخك. [إن الكاتب مستاء للغاية مما آل إليه وضع الإنسان وهذا ما يفسر

المجموعة2: كان نبيًا يقول الله في كل النفوس..ابذروا النقاء في داخلكم كان يحب الطيبة وينادي بحق الطريد المطرود منهم.. قال إن الظلم امتداد القسوة.. والقسوة امتدت في كل شيء.. اقتلوا الشر يا أصدقاء.. اصلبوه فضحكوا»[1].

ويحاول الكاتب أن يكون في كل زمان ومكان ليجسد مشكلة الإنسان مع الوطن وارتباطه الروحي والوجداني به، ويذكر في عجالة أسماء ترحل بنا عبر أماكن عديدة لها قضايا قديمة ومتجددة هي باختصار صراع للبقاء على الأرض الأم وأمل في إشراق شمس الحرية.

«الرجل: كنا في يافا.. كنا في غزة.. كنا في بور سعيد كنا في سينا.. كنت مستني الفجر أيوه كنت باستناه.. وكان الصمت بيشنق قلق الإنسان المذبوح جوايا.. كنت جوايا يا حبيبتي حاجات وحاجات.. كنت قدامي وأنا شايفك شفتك في طيبة في بغداد في

1- م.ن.ص.19.

الفسطاط في ثلج موسكو.. في عيون نابليون وهلتــر»[1]. والكاتــب حينما يذكر "نابليون" و"هتلر" فهو يقصد -حسب رأيي- الإصــرار، إصرار الإنسان على البقاء فوق الأرض التي له معها قصة عشق لا تنتهي، ولكنه في الوقت نفسه يود القول (أي الكاتب) طالما أن الأمر كذلك فلم الانتظار، لم لا يبادر هذا الإنسان إلى الدفاع عن حلمه الذي لا يمكنه أن يبقى رهن الحلم لا أكثر، يجب أن يجسد في الواقع وبأي ثمن ودون تردد أو تأخر، لأن الأطماع في وأده لا حصر لها.

«مجموعة 1: شق صــدر الميــه حســن..فــي كــل شــط صياد..نعيمة قال إيه حلوة..نعيمة قال إيه موال.. نعيمــة قــال إيــه نعيمة»[2]. يتصاعد الموقف الدرامي أكثر ويشدد الكاتب اللهجة ليدين مرتزقة الإنسانية. إنه باختصار يرى التلوث في كل مكان بل ويمــلأ كل البشر.

«المجموعة 2: قال يا تجار الإنسانية.. يا مرتزقــة يــا مــن ترزقون من دم الإنسان، قد مات الضمير... الإنســان غــارق فــي الخطيئة.. السوق مليء بالناس.. الناس مليئــة بــالجمود بالصــمت. بالخوف بالجبن بالضحك والضحك كان ستارًا للهروب... كان نشــيد التلوث انفجارًا في الهواء والعالم يتنفس منها.. التلــوث يمــلأ كــل البشر»[3]. ورغم ذلك فإن الكاتب لا يفقد الأمل بل إنه يجعل الإنسان هو المنتصر في معركة البقاء، فالإنسانية هي المنتصرة،لأن الإنسان تخلص من رحلة العذاب من كل ما علق به في لحظة غفلــة، مــن خوف وجبن وصمت وجمود، ومن جهة أخرى فالوطن أيضًــا هــو

1- م.ن.ص.ص.20/19.

2- م.ن.ص.20.

3- م.ن.ص.ن.

المنتصر بأبنائه الذين أدركوا أن الوطن الجريح لا يمكن أن تقوم لــه قائمة إلا بهم، فالقوة كامنة في صــدورهم،وحناجرهم، وإخلاصــهم اللامتناهي في حبهم له.

«الرجل: حبيبتي محتاجة للولاد مع أن الولاد ناسيين حبيبتي.. أنا نفسي.

المجموعة 2: نعم يا سيد.

المجموعة 1: بتقول إيه يا سيدي.

الرجل: اقف جنبها ريح وجبال وزوابع.. اقف جنبها أدافع عنها لحد ما أموت من غير صراخ ولا رعشة خوف ولا انهار ولا أقول لها شيء... والصرخة اللي في ضلوعك سفين ممــدود ملحهــا دم ممزوج بالكبرياء وخطوتي على التراب بتولد في عيون حبيبتي فجر لون الطيبين، يتولد من رعشتك إنسان الأرض الجديد»[1].

إن الكاتب يود أن يكون الإنسان الجديد، والذي في الحقيقة ما هو إلا انسلاخ الإنسان من الجبن والخوف والصــمت، معجونًــا بــالرفض والعناد والمقاومة والدفاع عن إنسانيته وعن وطنه حتى الموت، والــدفاع عن كل ما هو جميل وأصيل في ذاته كإنسان (الرجل:... كنــت بتولــد أغنام ومابة سايلة وعناد ورفض وكنت أنت مستنياني هنــاك..). لكــن الكاتب يشير إلى شيء ما، من خلاله يحمّل المسئولية، أو يلقيهــا علــى عاتق غيره،ويبقى السؤال المطروح من هو هذا الغير الذي يقصده؟.

«الرجل:... شفتك صمت واجم...في لحظة همسة تراب الأرض وأنــت نسيتي.. شفتك صمت واجم.. في لحظة طلق رصاص الرعــب في حضن مارتن لوثركنج.. لكن إنت ساعتها أكلت جيلاتي»[2].

1- رجل ونبي وخوذة: السيد حافظ.ضــمن الأشــجار تتحنــي أحيانًــا: السـيد حــافظ. ص.ص.22/21.

2- م.ن.ص.23.

ويقول أيضًا:

«الرجل: شفتك نجمة نجمة بتبرق لكن جواها ثلج في حضن الليل اللّي من غير قمر وأنت السبب (يخرج من الصالة)..»[1].

ولكن المهم أن الإنسان انتصر على خوفه وصمته وخرج من الدائرة الضيقة التي كان يحيا فيها وقرر السفر، إلى الحقيقة إلى الحرية، إلى النقاء.

«الرجل:... آن الأوان للشمس تطلع من جديد.. لازم أسافر.. لازم أسافر.. لازم أسافر..»[2].

إن سفر الإنسان هو أيضًا سفر إلى النور الذي يضيء حياته من جديد بجميع القيم الجميلة ولن يحد -هذه المرة- من عزيمته شيء، بل إن الإنسان وحّد رؤيته واتجاهه لصالح الإنسان أينما كان وبالتالي انتصرت قوى الخير على الشر.

«مجموعة2: يا أهل البلد.. الظلمة زاحفة على البلد.. الظلمة زاحفة على العيون.. الظلمة زاحفة على الورق»[3]. إن ما خلص إليه الجميع هو ضرورة التخلص من الكلام الذي لا جدوى منه فالفعل وحده الكفيل بتحقيق المراد.

«مجموعة1: قال: كفوا عن الصراخ عن الضحك .. موتوا بهدوء وصدق..موتوا في كل مكان من أجل الإنسان (يستمرون في الأداء يحدث تداخل مرتفع..ترتفع الخوذات الثلاث إلى أعلى المسرح)»[4].

1- م.ن.ص.ص.24/23.

2- م.ن.ص.24.

3- م.ن.ص.ن.

4- م.ن.ص.ن.

خلاصة القول: هي أن هذه المسرحية تضمنت كمًّا من الأفكار وهي أفكار جميلة لها بريق، غير أنني أسجّل على الكاتب التكرار للبعض منها، فحتى وإن استطاع القارئ أن يستوعب ما كرر كقارئ، فإن العرض المسرحي – حتمًا – سيحتاج إلى اختزال الكثير والاعتماد على ما يمكن أن يؤدي المعنى المطلوب دون تكرار، إذ المهم هو معالجة هذه الأفكار بطريقة جيدة، وكيفية إيصالها إلى المتلقي أو كيف يمكن أن تظهر أمام المتفرج.

والكاتب ينقل إلينا الصراع الذي يحتدم في نفس الإنسان، فيتغلب على الجمود والصمت والخوف، ومن ثم الانتصار للخير، وللإنسانية، وفي جوانب أخرى يتحدث عن الوطن والحرية، ولا يخلو عمله هذا من إشارات إلى بعض المظاهر الوطيدة بالمجتمع المصري. كما أن المكان في هذه المسرحية اتخذ مسارات عديدة فهو مطلق إذا حاولنا الغوص أكثر في العمل ومحدد في بعض الإشارات، وهنالك ثلاث مستويات أو قواعد على الخشبة موزعة في المقدمة ويمين ويسار المسرح، ففي كل واحدة منها خوذة كما أن هنالك عصا خضراء علقت فوقها قطعة قماش بيضاء، ونجد الكاتب هنا قد اعتمد على ديكور رمزي تجريبي يحاول أن يبتعد به عن الواقعية، حتى لا يسجن ذهن المتفرج داخل بؤرة ضيقة ويدفع به إلى التفكير في كل قطعة موضوعة. إن الكاتب لم يول أهمية كبيرة للمكان باعتبار أن القضايا التي يعالجها والأفكار التي يطرحها في هذه المسرحية في غنى عن تحديد المكان لأنها قضايا عامة وإنسانية بالدرجة الأولى لا تختص بأمة أو شعب دون آخر. كما أن الزمان في هذه المسرحية زمن مطلق تتداخل فيه الأزمنة بأبعادها الثلاثة (الماضي الحاضر، والمستقبل)، وهذا حسب سير الخط الدرامي. ونجد أن الشخصيات

في هذه المسرحية لا تتحدث بالحوار العادي المتعارف عليه، القائم على السؤال والرد، ولكنها تتحدث بلغة تكمّل – عبرها – بعضها البعض، وحديثها يحمل أفكارًا وأحاسيس ومعالم شخصية المؤلف.

2/ مسرحية امرأة و زير وقافلة

ضمن هذه المسرحية نجد امرأة تبحث عن طفلها، الذي نتعرف على اسمه في ثنايا هذه المسرحية وهو "كامل"، وهذه "المرأة" تجسد الوطن الجريح – أينما كان – والذي يبحث عن الابن البار "كامل" الأوصاف، كامل الشجاعة، والمقدرة على التغيير. والمسرحية كما تبدو ملتحمة بالجمهور إلى أبعد الحدود، نظرًا لأن الكاتب كسر من خلالها الجدار الرابع أكثر من مرة، بل أنه يشرك واحدًا من الجمهور في أحداث هذه المسرحية، يقول الكاتب:

«الألوان: الليلة نختار فردًا من هؤلاء الناس.. وسنقوم بتشريحه أمام الباقي (للجمهور) لا تخافوا فأنتم تذبحون كل يوم ولا تدرون.

الأسود: لا تخافوا ليس التشريح متعبًا.

الأصفر: نريد شخصًا شجاعًا.

الأخضر: يعني عايزين واحد نشرًّحه ولمصلحتكم»[1]. وهاهم الرجال الألوان يختارون واحدًا من الجمهور لتشريحه. «الأخضر: كل منا في احتياج للآخر.. نحن مجتمع متعاون.

الأسود: (يشير إلى أحد من الجمهور) يبدو أنك شجاع.

الأصفر: نعم أنت رجل شجاع. تبدو على ملامحك.

الأسود: ولماذا هذا ؟

1- امرأة وزير وقافلة: السيد حافظ. ضمن كتاب الأشجار تنحني أحيانًا: السيد حافظ. ص.28.

الرجل: ولماذا ؟

الأسود: هل يتقدم؟....

الرجل: عايزين مني إيه يا ناس؟ (يصعد على المسرح أمام الرجال الألوان)»[1]. وقد عمد الكاتب إلى كسر هذا الحاجز ليحسس الجمهور بقيمة القضية التي يطرحها وبأهميتها المتمثلة في ضرورة التمرد على كل الأوضاع المزرية وتغييرها، هذا التغيير الذي يجب أن ينبع أساسًا من الذات بتغييرها، ويتبع هذا التغيير بآخر يشمل العالم الخارجي.

ويحاول الكاتب عبر أحداث هذه المسرحية تشريح ذات الجمهور من خلال الرجل الذي اختاره الممثلون من بين المتفرجين، وذلك لاطلاع هؤلاء على ما تنطوي عليه ذواتهم من خنوع وخضوع، واستسلام، وانهزام داخلي. وبالموازاة مع بحث "المرأة " (الأم) عن الابن "كامل"، وتعامل الرجال الألوان، وكذا الرجال الأرقام مع "الرجل" المختار من الصالة؛ نجد تاجرًا من سوق النخاسة يبيع جارية، وفي كل مرة – وحسب سير الأحداث الأخرى في المسرحية – نجده ينقص من سعرها، فمن ألف دينار إلى تسع مائة، إلى ثمان مائة، فسبع مائة،.. فخمسون دينار. وقد يرمز هذا التناقص في سعر الجارية إلى نقص قيمة الإنسان، وترديها؛ نظرًا لاستكانته إلى الذل والهوان، واستسلامه أمام كل قوى الطغيان، وجموده إزاء أوضاعه المزرية. ورغم أن البطل "كامل" الذي يبدو لنا في بداية المسرحية وكأنه واحد من الجمهور، غير أن نهايتها تنبؤنا بغير ذلك، إذ نجد أن "المرأة" تفضح حقيقة هذا الجمهور – من خلال ذلك "الرجل" المختار من وسطه (والذي سنسميه الرجل الأول)، أو ذلك الرجل الذي صعد في نهاية المسرحية إلى خشبة المسرح معتقدًا بأنه البطل "كامل" (وسنسميه

1– م.ن.ص.ص.31/30.

الرجل الثاني) – مشيرة إلى أن البطل الذي سيقود حركة المجتمع نحو التغيير، لابد أن يكون أفضل منهما. لذلك فالبحث عنه لا يـزال قائمًـا وسيتواصل، وتبعًا لما سلف ذكره نجد الرجل الأول وقد اقتنـع بمـا قالته"المرأة" في نهاية المسرحية، تاركا المسرح، ومعلنًـا بأنــه لـيس البطل "كامل"، لأن "كامل" لم يولد بعد،يقول "السيد حافظ":

«الرجل: (للجميع) أنا ماشي..

الجميع: على فين؟

الرجل: أنا مش كامل.. لأن لسه كامل ما اتولدش فأنا ماشي»[1].

أما (الزير) فيرمز إلى إكسير الشجاعة والتمرد، الذي يشـرب منه الرجل الأول، والثاني، ويلمسه "التاجر" فيعتقد كل واحد منهما أنه البطل "كامل". ولكن الكاتب يود أن يقول فـي نهايـة المطـاف، إن الشـجاعة وإرادة التغييـر تسـتمد مـن ذات الفـرد ولـيس مـن خارجها،ونلمس ذلك من خلال قوله:

«الأسود: نحن ننقد أنفسنا نقدًا ذاتيًا.. نحن صفر. نحن لا شـيء الآن سنبدأ في بناء أنفسنا...

الأخضر: (للرجل) جوّاك لازم يتغير.

الرجل: هو فيه جوايا وبرّايا»[2].

كما أن (الجارية) ترمز إلى ذات الإنسان المستسلمة المتخاذلة، وما قبح وجهها إلاّ دليل قاطع على ذلك، يقول الكاتب مشيرًا إلى مـا ذهبنا إليه: «التاجر: الجارية أمامهم.. وأمـامكم لا أحـد يشـتريها (يكشف الغطاء عن وجهها) (يظهر الوجه قبيحًا)»[3].

1- م.ن.ص.56.

2- م.ن.ص.53.

3- م.ن.ص.56.

3/ مسرحية طفل وقوقع وقزح:

أما مسرحية (طفل وقوقع وقزح)، فيطــرح الكاتــب ضــمنها قضايا متنوعة الاهتمام؛ إنسانية وطنية واجتماعية... فنجد أن هنالــك طفلاً لا يعرف له أبًا ولا أمًا، ويبحث في هذا النص الدرامي عن أبيه وأمه. ويوظف الكاتب مجموعة من الشخصيات المنفصلة عن بعضها البعض من ناحية حديثها، ولكنها مكملة لبعضها البعض فيما يتعلــق بموضوع المسرحية (وهو بحث الطفل عن هويته). فالحوار يدور من جهة بين "باتريس"، و(المجموعة2) و"ماري" و"الفتــاة ذات النظــارة" و"الزنجي" و"الزنجية" و"المقنعون"، فيما يــدور حــوار آخــر بــين "الواعظ"و"المصلوب"، و"المرأة"، وكذا "العمدة"، و"شيخ الخفر" و"شيخ البلد"، و"الخفير"، و"المجموعة1"، و"المرأة العروس"، فيما نجد حوارًا آخر يجمع بين "الموظف" و"الطفل"، وآخر بين "الطفل" و"المفكر". أما حديث "الفيلسوف" مع "الطفل" فهو مقتضب ويشكل تعليقًا على موقف من المواقف لا أكثر.

ويمثل "الطفل" في هذه المسرحية الجيــل المســلوب الإرادة، والذي لا يعرف شيئًا، ولا يدرك كنه ما يجري حوله. وهــو نتــاج هجين الحضارات أما "المصلوب" فيمثل الإنسان الثائر المتمرد، الذي يعلن حبه لوطنه صراحة، ويذود عنه، فيما تمثل "المــرأة العــروس" الوطن، الذي يدعو أبناءه إلى التمرد، ونبذ الخوف والانعتــاق مــن أغلاله، والتحرر من قيوده. أما "العمدة" و"الواعظ" ومن معــه فهــم يمثلون القوة الغاشمة التي تحاول إسكات كل صوت ينادي بالتحرر. ولذلك قتل "العمدة" ومن معه "المصلوب" لأنه صوت الحــق فــاتهم بالكفر، وصوت"المصلوب" في الحقيقة ما هو إلى صوت الكاتــب؛ إذ يعبر عن الكثير من القضايا الحساسة التي يعيشها في الوقت الحالي، ويطلع الناس على حقيقتهم التي لا تخلوا من الذل والاستكانة.

«العمدة: عايزني أسيبلك البلد يا حامد الكافر.

المصلوب: العيب مش فيك وفي سيادتك يا عمدة .. ما هو إحنا اللي قلنا للحكومة عايزينك.. العيب مش فيك.

العمدة: وأنا خدامكم بس اللي يغلط فوق دماغه (ينظر لحامد) أمال العيب في مين يا حامد؟

المصلوب: العيب في البلد كلها.. في الناس كلها .. كانوا كده مع العمدة اللي قبلك مطاطين الراس والعمدة اللي قبله واللي قبله.. الناس دي لازم تفهم إن راسها مطاطية من آلاف السنين»[1].

وبالمقابل فإن "باتريس" ومن معه يمثل ثورة وتمردًا في مكان آخر هو أفريقيا،التي تعاني من التمييز العنصري، والمؤكد أن باتريس هنا يمثل "باتريس لومومبا" الذي قاد ثورة تحرير العبيد من الرق والاستعباد والتمييز العرقي. فقد جمع الكاتب في هذه المسرحية بين مكانين متباعدين، وهما الريف المصري (باعتبار أن اللهجة المتحدث بها هي اللهجة المصرية، وكذلك الشخصيات التي وظفها من صميم الريف المصري). وهو جزء، والمكان الثاني هو أفريقيا- ويمثل الكل – أو لنقل جنوب أفريقيا وثورة التمرد على التفرقة والتمييز العنصري، وتمثل هذه الثورة في بعدها الآخر كل الثورات في العالم ضد الظلم والقهر،يقول "السيد حافظ":

«ماري: لاوس..كوريا..فيتنام..شيلي..بوليفيا..كمبوديا..الثورة هناك معرضة للطعن دائمًا وانتهت الثورة وفلسطين محتلة.. والعرب متخاصمون والحال في سوء والاتحاد السوفيتي يباع.. والزنوج

1- طفل وقوقع وقزح: السيد حافظ. ضمن كتاب الأشجار تنحني أحيانًا: السيد حافظ. ص.116/115.

يبكون»[1]. وتنتهي المسرحية بموت "المصلوب" لأنـه كـان يقـف بمفرده في وجه الظلم، بينما فضل "الطفـل" أن يعـود إلـى كيسـه الهلامي رافضًا واقعه ووضعه، مفضلاً أن يولد من جديد ولكن فـي النور، ويكسر الكاتب عن طريق هذه الشخصية الجدار الرابـع فـي نهاية المسرحية. إذ بعد فتل "العمدة" "للمصلوب" يأمر الجميع بـالتكتم على الأمر، وهنا يتدخل "الطفل" ويتوجه بحديثه إلى الجمهور.

«الخفير: كفايا يا عمدة دا مات.. مات

العمدة: ما حدش يقول مين اللي قتله وازاي مات.

الطفل: (ينظر للجمهور) حتى انتوا سـاكتين مـش جـادرين تجولوا من القاتل.. لا أنا عايز أرجع تاني ما اتولدتش إلا في النـور نور نور.. أنا عايز نور»[2]. وهو إشارة فعلية إلى استفحال الجـور والظلم، طالما أن الجميع ملتزم للصمت، وصوت الحق أخرس، فـلا مجال لهذا "الطفل" الذي يمثل جيلاً بأكمله إلا أن يفضل العودة مـن حيث أتى ليولد من جديد.

4/ مسرحية لهو الأطفال في الأشياء .. شيء:

مسرحية (لهو الأطفال في الأشياء..شيء)، مسرحية لا تحمل في ثناياها قصة محددة هي الأخرى، إذ يطالعنا "السيد حافظ" عبرهـا بمجموعة من الشخصيات هي: "طفل1"، "طفل2"، "طفل3"، "فتـاة1"، "فتاة2"، تتحدث حديثًا مبهمًا في كثير من الأحيان، وقلّما نستشف منه شيئًا، لأن الغموض يكتنفه، وكالمعتاد فالكاتب ينشـد قيمًـا عديـدة، يضعها بالموازاة مع واقع مرير، هو امتداد لماضٍ قاسٍ في كثير من الأحيان، من بينها العدل، إذ يقول:

1- م.ن.ص.84.

2- م.ن.ص.ص.119/118.

« طفل3: أبي يتبول على الحكمة سبعة آلاف سنة يتبول على الحكمة..ضحك فرعون على أبي من أجل أن يحمل حجارة ويبني له الأهرام..أبي كان يحلم بكوخ جرانيتي من الصخور مثل الأمراء أبي كان يرسم في المعبد .. أحلامه المستقبلية .. صورته العصرية.

طفل 2: أبي دائمًا تعوّد أن يسكرنا أشعارًا .. يغتسل أبي من الخطيئة بالاعتراف بها وبحقوق الإنسان .. إن الفقر في الوطن غربة وأبي كان يناشد العدل»[1].

وينبهنا الكاتب عبر هذه المسرحية إلى نقطة مهمة، هي قضية الجوع الذي طغى، مما جعل الإنسان يدوس بأقدامه على كل المبادئ ليؤمّن لقمة العيش، وهو شعار استكان الكثيرون إلى ترديده وتطبيقه في عصرنا الحالي. ونستشف ذلك من خلال قوله: «فتاة2:... خرج لكي يصطاد أرنبا أو إنسانا المهم لا بد أن يعود بغنيمة لحم نأكلها.. المهم الغنيمة ... لحم طير أو حيوان أو إنسان .. الجوع كافر.

طفل3: (ينادي الأطفال) (يلتفون حوله) أمي قالت لأبي.

فتاة 1: (تقلد الأم) اسمع .. انطلق .. اذهب .. ارحل .. المهم .. لا تعد دون مكسب...

طفل1: (يقلد الأب) إلى أين المقصد؟

فتاة 2: (تصبح الأم) إلى أرض المناذرة .. لا .. الغساسنة .. فنبلع أشعارنا القديمة والحديثة والقديمة .. المهم أن نرضي الحكام ملوكًا أو سلاطين أو أمراء أو رؤساء أو كافور الإخشيد؟؟»[2].

وهاهي "فتاة2" تروي مأساة فقر الإنسان وجوعه منذ عصور

1- لهو الأطفال في الأشياء شيء: السيد حافظ. ضمن الأشجار تنحني أحيانًا: السيد حافظ. ص.142.

2- م.ن.ص.ص. 139/138.

قديمة، وربما لا يقتصر الجوع والفقر هنا على ما هو مادي، وإنما هو الجوع والفقر في المبادئ والأخلاق، والافتقار إلى التوازن بين الطبقات في المجتمع، باختصار لم تتجسد جمهورية "أفلاطون" الفاضلة يومًا في مكان ما، نظرًا لأن قوى الشر كانت دائمًا بالمرصاد، ولأن الجوع والفقر المادي حالا دون تحقيق الإنسان لما هو أفضل، وأخرساه، فإنه ببساطة أصبح معنيًا بالبحث المضني عن لقمة العيش. يقول الكاتب: «فتاة2: أبي يعمل جرسونا في إذاعة سرية.. تهتف للثوار المقاتلين .. أبي يأتي كل يوم بلا صوت.. يظل المذيع يذيع وأنه [أبي] يحضّر له مشروبًا ساخنًا لكي يدفئ حنجرته قال ذات يوم لي .. أنه يجعل المذيع ينام بأن يضع له قرصًا منوّمًا ويظل يهتف أبي في عهد الملكة إليزابيت كنت فقيرًا في عهد الملكية كنت فقيرًا .. في عهد "هتلر" كنت فقيرًا .. أنا فقيرًا .. وبالتالي لم يسمع أحد لأبي يقولون أن تمثيلية إذاعية رائعة ويضحكون لأنها مضحكة ويعود في المساء يبكي لأن أحدًا لم يستمع له .. أبي ظل جائعًا .. أبي ظل جائعًا في كل العصور وفي كل النظم .. الفقر يخرس الفطن عن حصته والمغفل غريب في بلدته»[1].

ومن هنا فالإنسان أصبح عبدًا للجوع والفقر ولا يقو على فعل شيء آخر، غير البحث عن لقمة العيش. ومن بين الأمور السلبية التي يقف عندها الكاتب، ذلك الخوف الذي أصبح ميزة الإنسان، وجعله يقلب المفاهيم ليغطي خوفه وعجزه، ونستدل على ذلك بهاته الكلمات التي يتبين لنا فيها، كيف يركن الجميع إلى الحلم وإلى جملة من الفضائل، متناسين أن لا حلم أو غيره في القضايا المصيرية يقول "السيد حافظ":

«طفل3: تعوّد أبي أن يقول الحلم سيد الأخلاق.. قالت أمي الأخلاق

1- م.ن.ص.ص. 136/137.

سيدة الحلم .. قال الشيخ الذي يعلمني .. العلم سيد الأخلاق والحلم .. قال الساكن الشحاذ المتكبر .. الكرم سيد العلم والأخلاق والحلم .. لكني لم أسكت كان لي رأي .. الحذاء سيد العلم والأخلاق والحلم وكل شيء.

طفل 1: «يا أيها الخائفون..إنني أرى كل شيء»[1]. ونحس في الكثير من مقاطع هذه المسرحية أن الأطفال والفتاتين، اللذين يمثلون الجيل الجديد، يبحثون باستمرار ولكن عن اللاشيء.

طفل1: أبحث عن أبيك في سلة المهملات .. في صندوق قمامة..

فتاة1: أبحث عن أمي.

فتاة2: أبحث عن كهف الإنسان الأول وإنسان القرن العشرين يجلس فيه تعبان.

فتاة1:أبحث عن عنوان لا أعرفه!

فتاة2: «أبحث عن ميزان..يزن الأشياء في كل يوم بمعيار»[2].

ويبقى أن نقول إن هذه المسرحية تجربة تضاف إلى تجارب "السيد حافظ" وتطرح جملة من الأفكار التي حاولنا تحديدها والوقوف عليها.

5/ مسرحية تكاثف الغثاثة على الخلق موتا

(تكاثف الغثاثة على الخلق موتّا) مسرحية لا تحمل قصة في ذاتها، ببداية ونهاية واضحتين، إذ يوظف الكاتب "الشاب1"، "الشاب2"، "الشاب3"، "الشاب4"، "الشاب5" و"الشاب6" كأبطال لها؛ إذ في البداية يتوجه بعضهم بحديثه إلى الجمهور بكلمات تتضمن شحنات له، لكي يقف على حقيقة استهلاك نفسه وهو ينتظر المخلّص منذ آلاف السنين،

1- م.ن.ص.136.

2- م.ن.ص.ص.142/141.

يقول الكاتب: «أعذركم .. تعذروني .. الله عليكم .. دائمًا تنتظرون .. انتظرتم ميلاد حوريس لإنقاذ إيزيس .. انتظرتم ميلاده من أجل الثورة ؟؟»[1]. ويبحث الكاتب من خلال أبطاله عن قيم ومبادئ ينشـدها فـي العديد من مسرحياته كالحرية من مثل قوله:

«شاب1:.. حين مات حلم بالحرية [يقصد حوريس].

شاب2: حين نظرت زرقاء اليمامة حلمت بالحرية.

شاب3: حين تنهدت نفرتيتي على صدر أخناتون حلمت بالحرية..

شاب 4: في كل معابـد أثينـا القديمـة يحلـم الكهنـة والفلاسـفة بالحرية....»[2] .

كما يبحث "السيد حافظ" في هذه المسرحية إلى جانب الحرية، عن الوعي، عن الحق والحقيقة والإنسانية، وعن الخـلاص والعـدل أيضًا ونلمس ذلك من خلال قوله:

«شاب2: أبحث عن صدر الوعي.

شاب 4: أبحث عن الإنسانية ... عن الحقيقة ... الإنسان .. الحق.

شاب 5: أبحث عن الحل...

شاب 4:...أنا شك..الحقيقة..العدل..أنا أبحث عن العدل»[3] .

ثم إن الكاتب رغم الغموض الذي يكتنـف هـذه المسـرحية والحوارات الأحادية التي تميزها يجعلنا نقف في كل مرة عند فكـرة من الأفكار أو حقيقة من الحقائق التي يود الكاتب وبشدة أن يجلوهـا

1- تكاثف الغثاثة على الخلق موتًا: السيد حافظ. ضمن الأشجار تنحنـي أحيانًـا: السـيد حافظ. ص.146.

2- م.ن.ص.ص.147/146 .

3- م.ن.ص.ص.148/151.

لنا؛ فالإنسان في نظره – ضمن هذه المسرحية – سلبي إلى أبعد الحدود، وهنالك هوة عميقة بين الأفراد؛ إذ يكاد الانفصال بينهم أن يكون تامّا برأيه إذ يقول:

« شاب5: كل إنسان في وادٍ .. كل إنسان يحمل نفس الشيء ولكن الشيء واحد حين يقرض الأطفال الأظافر بفمهم .. يمتاز الإنسان عن الحيوان بالثرثرة ...

شاب2: (لشاب3 وشاب1) فلنقلق .. فلنبك دائرة الكشف بلون واحد وبصدر واحد .. كرهت أن يتحدث كل منا بمفرده»[1] .

ومن ضمن الحقائق التي يضعها الكاتب في الصورة ضمن مسرحية (تكاثف الغثاثة على الخلق موتًا) ويعدها من بين الأسباب الرئيسية في سلبية الإنسان، وتردي مستواه وتدني قيمته، التمسك بكل ما هو بالي ولا قيمة له، يقول "السيد حافظ":

«شاب1: شعيرات القديم لا ينبت منها الجديد .. الجديد لا ينبت من القديم .. الجديد .. ميلاد جديد .. والقديم قديم ..»[2]، أضف إلى ذلك الانسياق وراء الغرائز والشهوات الحيوانية (الجنس) كقوله على لسان "الشاب 2" «(على المرأة المرسومة على الإعلان) أخرجوا رؤوس الرجال من الفاترنيات..»[3]. وكذلك المخدرات (السبب الثالث) التي أهلكت العقل البشري وجعلته يعيش في عالم وهمي، يقول الكاتب:

«شاب3: (يجري على علبة السجائر) الدخان والحشيش .. صدر الرجال والنساء احترق .. يا عار الإنسان»[4].

1- م.ن.ص.ص.167/168.

2- م.ن.ص.169.

3- م.ن.ص.169.

4- م.ن.ص.ن.

ويحصر السبب الرابع في اللاّعدل في الامتيـازات، والحصـول على أدنى الحقوق إذ نجده يقول في هذا المضمار: «(يجري على صـورة الطفل وباكو الشيكولاتة) لم يذق أطفال قريتي في الأعياد باكو شـيكولاتة .. لأنهم لم يذوقوا رغيف الخبز الإفرنجي الموجود في المدينة»[1].

وينهي الكاتب هذه المسرحية بخاتمة مفتوحة لـذهن المتلقـي، وهي للعلم لا تطرح حلا نهائيًا للمسألة، وإنما يبقى الجميع يدور فـي حلقة مفرغة لانعدام التواصل والتفاهم الذي يعكسـه ذلـك الحـوار الأحادي وبالتالي انعدام الفعل، كما يشير الكاتب إلى أن قول الحـق يعتبر جرمًا، وإجلاء الحقيقة جريمة يعاقب عليها القـانون والأمثلـة كثيرة على الساحة الإنسانية إذ يقول:

«الشاب: (يجرى على المسرح دون أن يدرى ما يفعله) حـين لا أفعل شيئًا أدور في حركة مستمرة دائرة مثلث مسـتطيل [كلهـا مغلقة] وأدع نفسي راحلاً في صوت القطار صوتًا بلا معنـى خلـف كل جدار يوجد جدار.

الشاب1: قتلت زرقاء اليمامة لأنها رأت الحقيقة ... قتل جـان دارك بالوهم...»[2]. ويضيف الكاتب في الختام معنًا جديدًا، يعتبـره من المعاني التي ترسخت بشكل كبير في عصـرنا الحـالي وهـو الصمت والتزام العادة أو الاعتيادية في الحياة إذ يقول:

«شاب1: ... أضف إلى الكلمات في القاموس معنى آخر..سر الكلمات الصمت الواعي والإنسان العادي سيد الموقـف»[3]. وهكـذا فإن "السيد حافظ" يحمّل هذه المسرحية جملة من القضايا والأفكـار،

1- م.ن.ص.ن.

2- م.ن.ص.ن.

3- م.ن.ص.ن.

منها ما هو مكرر باعتبار أنه طرق في المسرحيات السابقة، ومنهـــا ما هو جديد لم يسبق أن أثاره الكاتب في مسرحياته من قبل.

6/ مسرحية خطوة الفرسان في عصر اللاّجدوى..كلمة:

مسرحية (خطوة الفرسان في عصــــر اللاّجـــدوى .. كلمـــة) مسرحية، تجسد ضعف الإنسان وعدم قدرته على اتخـــاذ الخطـــوات اللازمة لقهر الظلم، فالفرسان الثلاثة لا يقو أحد منهم علــــى انتـــزاع السيف والذود عن الحق، والدفاع عن الشعب المقهور والمظلوم، ولم تتعد خطواتهم مجرد الكلمة، التي لم تكن كلمة واعية، بل كانت كلمة جوفاء لا تقدم ولا تؤخر شيئًا، ونستشف ذلك من خلال هذا الحوار:

«فارس 3: بالسيف نحكم.

فارس 1: من يأخذ السيف ليقود الرغبات.

فارس 2: أنا.

فارس 3: أنا.

فارس 1: وأنا. لما لا أكون أنا؟

فارس 2: فلنحكم ثلاثتنا بعد موت الملك. حتى لا تقع المدينـــة فـــي مأزق نجنب الشعب مأزق الدكتاتورية....

فارس 3: ليحكم السيف الأمة بنفسه. وذات يوم سيلد السيف طفلاً.

فارس 2: سيقتلون الطفل!

فارس 3: السيف بيد طفل؟

فارس 1: يلذ قسوة وإرهابًا للجماهير.

فارس 2: فلتفعل شيئًا.

فارس 1: لننتظر الفارس المخلّص...»[1].

فالكاتب في هذه المسرحية يود أن يلفت انتباهنا إلى عدم وجود كفاح أو نضال لتحرير الإنسان من كل ما يستعبده، وحتى وإن وجد هذا النضال فإنه لا يتعدى الكلمات.

«فارس 2: فلنصمت فالصمت حوار المسرح الواعي.

فارس 1: فليخرس العالم. ولكن ما معنى الكلمات؟

فارس 3:ستحمل الكلمات ذات يوم طفلاً.

فارس 2: ستحمل الكلمات ذات يوم حلاً.

فارس 1: العالم يتقيأ بالكلمات.. الكلمات تلد كلمات.

فارس 2: انطلقي أيتها المضامين السرية. يا أيتها الأشكال الخفية في عالم يستخدم الكلمات ويعيش بالكلمات ويباع ويشترى بالكلمات»[2].

والملاحظ من خلال هذه المسرحية، أن خيبة أمل الكاتب كبيرة، لأن الأفراد الذين يحلم بهم ليقودوا حركة التغيير،لم يعثر عليهم بين أبطاله. والسبب المباشر في كونهم لا يرضون طموحه ولو بالجزء اليسير، هو لجوؤهم (أقصد الفرسان الثلاثة بصفة خاصة) إلى النضال بالكلمات لا أكثر ولا أقل،والأدهى والأمر من ذلك هو أنهم ينتظرون المخلّص ليخلّصهم مما هم فيه؛فبدلاً من أن يذود هؤلاء بأنفسهم عن الحق، ويهبُّوا لنصرة المظلوم ومحاربة الظالم،ولإحقاق الحق والعدل والمساواة، يبحثون عن بطل وهمي ليخلّصهم، وتلك هي الكارثة.

1- خطوة الفرسان في عصر اللاجدوى كلمة: السيد حافظ. ضمن الأشجار تنحني أحيانًا: السيد حافظ. ص.192.

2- م.ن.ص.193.

7/ مسرحية محبوبتي محبوبتي قمر الخصوبة سحب في شرنقة حبنا ميلاد صعودًا

مسرحية (محبوبتي محبوبتي قمر الخصوبة سحب في شرنقة حبنا ميلاد صعودًا) تبدو مبهمة إلى حد كبير في موضوعها وحديث شخصياتها، التي يعلن الكاتب في مقدمتها أنه لا يعرف لمن توجه كلامها إذ يقول: «لا أعرف لمن توجه الشخصيات كلامها، هل الشاب يحدث الفتاة، أم الفتاة تحدث الفارس، إنه عالم يتحدث ولا يعرف لمن يتحدث، ومن يستمع»[1]. وهو اعتراف من الكاتب بعبثية الحياة، لانعدام التواصل والتفاهم، الذي يكفل للفرد وللإنسان أينما كان تغيير الوضع. ورغم الغموض الذي يحيط بالشخصيات وبموضوع المسرحية، إلا أننا نستشف نقاطًا محددة يود الكاتب الحديث عنها، ويركز بصفة خاصة على التطهير الشامل لكل شيء، بدءًا بالإنسان الذي يجب أن يطهر نفسه وذاته من الخضوع والخنوع وأن يغسل داخله من الذل و المهانة، وأن يجهر بالحق دون استكانة، وأن يجسد ذلك بالفعل الملموس في الواقع، وعدم التوقف عند مجرد الكلام.«الفتاة: إكرام الآلهة .. إبداع .. إكرام الآلهة اكتشاف .. إكرام الآلهة الفعل الجيد»[2]. هذا الفعل الذي تفتقر إليه العديد من المجتمعات خاصة العربية منها، إذ إن الأفراد فيها يتسمون بالسلبية التامة، وحياتهم محصورة في البحث عن لقمة العيش وغيرها.يقول الكاتب على لسان "الفارس":«السحر يا محبوبتي في كحل العيون .. في كحل عينيك مقهى حقير وسكارى الإجهاد من أجل الخبز والماء

1- محبوبتي محبوبتي قمر الخصوبة سحب في شرنقة حبنا ميلاد صعودًا: السيد حافظ. ضمن كتاب الأشجار تنحني أحيانًا: السيد حافظ. ص.199.

2- م.ن.ص.ص.202/201.

والنسل»[1]. ويبدو "الفارس" في هذه المسرحية وكأنه يتهرب من مسؤوليته، المتمثلة في رفع لواء الحق ودحر الظلم، وتجسيد الخلاص على أرض الواقع،- طالما أن الكاتب قد أطلق عليه اسم الفارس- فمهمته إذًا هي التغيير الفعلي والملموس، ويتجلّى - ما ذهبنا إليه - في تهرّب "الفارس" من مسئولياته، إذ في اعتقاده أن ما يواجهه المجتمع من صعاب يرجع إلى ارتكابه هو لجرم ما جعله يدفع الثمن غاليًا - كما يعتقد - بعدم اطمئنانه أولاً، والمسئولية الملقاة على عاتقه، ثانيًا وهي المواجهة الفعلية بالتغيير، إذ يقول: «صكوك اللعنة صكوك الغفران .. لم أقتل رجلا .. لم اقتل امرأة .. لم أقتل طفلاً .. لم أقتل أحدًا»[2]. ويقول في موضع آخر «إنني لم أظلم الناس .. لم أظلم الفقراء .. لم أحمل ولم أرتكب ما تبغضه الآلهة ... ولم أكن سببًا في أن يسئ السيد معاملة عبده. ولم أمت إنسانًا من الجوع .. ولم أبك أحدًا .. ولم أقتل إنسانًا .. ولم أخن أحدًا .. ولم..»[3]. غير أن شخصية "الفارس" تبدو أكثر صلابة وقوة، بعد انضمام شخصية "الشايب" إلى الشخصيات الأخرى - التي تحاول جاهدة بعث الوعي في نفسه وفي نفوس من حوله - يقول الكاتب على لسان "الشايب" الذي يتوجه بحديثه إلى "الفارس": «..أرغ وأزبد واركل فإن الأبراج السماوية تستجدي عطفك تنتزع منك الخوف .. خاصة آلهة الفجر»[4]. وبالمقابل نجد شخصية "الشاب" صورة لجيل هذا العصر الذي ركن إلى الراحة، ولا يحرك ساكنًا اتجاه ما يجري حوله من تجاوزات يقول "الشاب": «أطلب الراحة .. لا أطلب الفوضى ..

1- م.ن.ص.201.

2- م.ن.ص.203.

3- م.ن.ص.ص.207/206.

4- م.ن.ص.208.

أطلب أن أسود الأشياء لا تسودني الأشياء..إنسان يعبد أرقامًا إنسان يعبد حلمًا .. يعبد ماكينة يعبد صاروخًا..»[1]. يقول الكاتب في موضع آخر – مبينًا انهزامية هذا الجيل وأنانيته –: «الفارس: نحن وليأت بعدنا الطوفان؟

الشايب: نحن نزرع والقادمون يحصدون.

الشاب: نحن نأكل .. نحن نشرب .. نحن متعبون؟

الشايب: أناني .. أحلام برجوازية»[2]. كما يقول "الشاب" – موضحًا استسلامه وجيله، واستكانته إلى ما يسمى بالسلام (سلام الذل والمهانة) –: «أحب الله والإبداع والنساء .. وحلم بلا دماء .. حلم الإنسان في الارتقاء»[3].

ونجد أن "الفارس" الذي كانت ميزات شخصيته تتأرجح بين السلبية والإيجابية، يجسد دور الشهيد الذي بذل روحه في سبيل وطنه، ويقارن أثناء حديثه بين شهيد الحق، وشهيد الصمت، هذا الأخير رمز الخيانة لا يستحق أن يسمى بالشهيد. يقول "الفارس" في نهاية المسرحية.

«الفارس: كتبوا اسمي في ميدان عام.. ونصبوا المشانق .. حين دخلت القاعة، شاهدت الرجل يجلس يتحدث.. يرفض يعلو صوته وينخفض ... يتناثر أمام جمود الآخرين.. كتبوا اسمه سرا للمخابرات.يعلن الرجل احتجاجه أمام العالم .. سجنوه .. ضربوه .. عذبوه .. قيدوه وفي النهاية أمروه، فلنجلس في كل الأماكن وباسم الديموقراطية تصمت .. وتوافق .. لا تتنافس، باسم الحرية تغلق

1- م.ن.ص.216.

2- م.ن.ص.217.

3- م.ن.ص.218.

أبواب أفكارك وملكات الجدل في ذاتك ... اكتبوا اسمي في ميدان عام خائن»[1]. وهو بحديثه هذا يجلو لنا، مفهوم الديمقراطية في هذا العصر وتحوله عن معناه الحقيقي، ويدين الفساد بشتى أنواعه، كما يدين"الفارس" نفسه بسبب سكوته وخيانته، ومن خلاله يدين الكاتب كل من يحمل نفس السلبية التي تخالجها الخيانة في أبشع صورها.

8/ مسرحية تعثر الفارغات في درب الحقيقة..بحث!!

مسرحية (تعثر الفارغات في درب الحقيقة .. بحث!!) مسرحية مبهمة في مجملها، إذ تلتقي من خلالها الشخصيات التالية: "المرأة1"، "المرأة2"، "المرأة3" و"المرأة4"، لتصوغ لنا كل واحدة منهن حوارًا أحاديًا في كثير من الأحيان، وآخر يجمع بينهن في أحيان أخرى، هذه الحوارات تتضمن صورًا من الماضي تحمل في طياتها الكثير من المعاني والقضايا من مثل قول الكاتب.

«المرأة4: جَدّي يا نساء كان كبيرًا نسبّح باسمه ونتمنى عندما نراه أن نرى منه خيرًا .. كان يجمع العائلة ما بين الحين والحين. وكان الجميع يحضرون والويل لمن لا يحضر، والويل لمن لا ينصت إلى ثرثرته والويل كل الويل لمن يناقش أو يعارضه..كان سجانًا .. كان قاتلاً .. كان مؤثرًا، كان ثرثارًا نرجسيًا ... وأذكر أن أبي كان طريًا. كرغيف الخبز قبل دخوله الفرن .. كان لا يستوي كان لا يثور مهما حدث وكان عندما يغضب يكون مثل البكتيريا»[2]. وهذا الحوار – كما نلاحظ – يحمل صورة حية من صور الديكتاتورية، التي تأخذ بعدًا أوسع من الأسرة إلى الوطن ككل، وكأن ما يحدث في الوطن

1- م.ن.ص.221.
2- تعثر الفارغات في درب الحقيقة .. بحث ضمن الأشجار تنحني أحيانًا: السيد حافظ. ص.230.

صورة طبق الأصل لما تعاني منه الأسرة من قيود تحد من حرية الرأي والنقاش والجدل، والاعتراض. وكل هذا يصب في مفهوم واحد هو الديكتاتورية في أبشع صورها والتي تعاني منها الكثير من المجتمعات. وبالمقابل فالأب هو صورة لجيل من الأجيال المنكسرة الجناح، والتي لا تقو على الاعتراض أو الرفض. ونسوق صورة أخرى لهذا الواقع المرير يقول فيها الكاتب على لسان "المرأة 3":

«المرأة3: كان جدي هو الأب..وهو الأم وهو الخادم..وهو الطباخ .. وكان المتحدث الرسمي باسم العائلة ونحن ننصت لـه ونصفق لـه ونؤيده. وكان المحاسب وكان الأمين .. وكان الحارس. وكان الموت وكان اللص وكان الموت ونحن لا شيء ..»[1]، وقد تحمل حوارات هذه المسرحية صورًا من الواقع أو ما سيكون في المستقبل، ومن حيث "المرأة1" نستشف رغبة الأم والأب في إنجاب جيل، يحمل الكثير من الشجاعة والاستبسال وكذا الجرأة على قول الحق، وإرادة التغيير،غير أن الكاتب يجعل ذلك مستحيلاً على لسان "المرأة1" التي تقول:

«الطفل الذي أريده أسمر هكذا قال زوجي .. كنت بيضاء.كان زوجي أصفر .. وكيف يكون الطفل أسمر. فكرنا أن نجلس في الشمس لنتلون كانت السماء زرقاء.. وكان الطفل سيكون أزرق .. وماذا سيفعل في هذا العالم .. تحرك الزمن في وضع محلك سار بينما العالم يظن أنه يتقدم .. البقاء من أجل اللاشيء .. من أجل من؟»[2] ويضيف في ذات الإطار قائلاً على لسان "المرأة3"،– التي كانت تمثل مشهدًا ضمن هذه المسرحية –:

«المرأة 3: (مقاطعة) قلت لك أكثر من مرة .. أريد أن أتخلص من الطفل .. لمن أنجبه للمأساة؟

1- م.ن.ص.231.

2- م.ن.ص.ن.

المرأة4: لك..

المرأة3: (تمثل دور الزوج) أنا لا أرغب في أن ألد مأساة، ولا أريد أن أنجبها»[1].

ويشير هذا الحوار إلى إمكانية إنجاب جيل، ولكنه جيل سيعاني من التركة التي تركها من قبله، تركة كلّها خضوع، وذل واستكانة وتأفف دون تحريك ساكن،هذا الجيل قد لا يرضي – في الوقت نفسه – طموح الآباء، لذلك فإن الرغبة في إنجابه متراجعة بالنسبة للبعض ("المرأة3") ومستحيلة لدى البعض الآخر (نقصد"المرأة"1).

ونجد أن الكاتب في هذه المسرحية يركز كثيرًا على الديكتاتورية، ويعطي مفهومه الخاص لها وللديمقراطية في العالم إذ يقول:

«المرأة 2: (إلى المرأة 4) أمك كانت ديكتاتورية بالطبع.

المرأة4: ما معنى الديمقراطية.. الديمقراطية هي ماكياج وأحمر شفاه للديكتاتورية يا سيدتي ذات الثوب الأزرق والفاتح.

المرأة2: ما معنى الديكتاتورية إذًا ؟

المرأة4: (بنفس السؤال) ما معنى الديمقراطية إذًا ؟

المرأة3: (تتدخل) في الواقع هما وجهان لمرآة واحدة تسمى العقيدة»[2]. ونقف في هذه المسرحية على رغبة الكاتب في توضيح نقاط عديدة – كالتي سبق ذكرها – ومن بينها الإشارة إلى تقلّص وتراجع قيمة المسرح الواعي، ذلك المبني على أهداف تهم الجمهور وتنطلق من واقعه، ولها صلة كبيرة بما يعيشه ويعانيه. ويوظف في

1- م.ن.ص.241.

2- م.ن.ص.233/232.

هذه المسرحية مشهدًا، يتحدث في مجمله عن المسرح والجمهور والمخرج، ويحمل في طياته رسالة إلى هذا الجمهور، لجعله يقف على حقيقته، وحقيقة ما وصل إليه من تردّي في ذوقه، وتدني في قيمة وعيه، يقول الكاتب:

«المرأة3: (للمرأة1) لم تدعونا مرة واحدة لمشاهدة مسرحية زوجك التي مثلت أمس ولعب بطولتها .. اسمه يكتب بخط كبير في الإعلانات.

المرأة4: أظن أنه فرح لهذا.

المرأة2: كان أمس الافتتاح.

المرأة1: بعد أن أحس بأن دوره في المسرحية الصامتة دور البطولة.

المرأة2: لم يصفق الجمهور اندهاشاً.

المرأة1: بل لم يعِ المخرج أن الجمهور أعمى وأن المسرح الصامت قاصر الإمداد!

المرأة3: مسكين زوجك»[1]. ولعل هذه الوضعية المطروحة يعيشها الكاتب هو الآخر، طالما أن المسرح التجريبى بعيد في الكثير من الأحيان عن عقلية الجمهور الذي يتسم – في عمومه – بقلة الوعي – نستثني طبعًا جمهور المثقفين الواعين – خاصة إذا كان صاحبه مغرقًا في الغموض والإغراب، كما هو الشأن بالنسبة "للسيد حافظ" ومسرحه، وكأننا به يحاول إيقاظ الجمهور من سباته العميق، وذلك عن طريق تعميق صورة التفاهة التي يعيشها هذا الجمهور، من خلال مغالاته في البحث عن الضحك ومسرح الضحك، يقول الكاتب على لسان "المرأة1": «إذا كان سيولد أسمر أعطيه لي..أعطيه لزوجي لكي ينبت فيه طموحه كي يصبح ممثلاً يصرخ في أذن الجمهور

1- م.ن.ص.ص.240/239.

ليكتشف في النهاية أن الجمهور الـواعي أذنــه هــي أذن "فــان جــوخ" المقطوعة والجمهور مفقود في مستنقعات الــوهم ... الجمهــور انتهــى. الجمهور يرى المهرج يرى نفسه يضــحك ... جمهــور الضــحك مريض بالضحك»[1]. فحتى الجمهور الواعي في رأي الكاتب لاوعي له لأن آذانه مقطوعة وبالتالي يتعذر إنصاته إلى ما يود قوله.

ويبدو الكاتب أكثر تشاؤمًا، إذ يرى أن مسرح العبث أيضًــا لا يمكنه أن يفصح عمًّا يود توضيحه، للجمهور المتلقي، بالرغم من أنه (أي الكاتب) يعمد إلى استخدام تقنياته، ويقحم العبث فــي نصوصــه الدرامية – كما سنرى – وله نظرة ازدراء إلى الممثل الذي يســتهلك نفسه، ولا يتوانى عن تقديم الأفضل، لأنه يركــز علــى الأضــواء والنجومية لا غير ونستقرأ ذلك من خلال قوله:

«المرأة 1: (إلى المرأة4) رأيت العبث في الطريق شيخًا قد ضــلت خطاه، ورأيت الدرب يقهقه في قفا الممثل التقليدي عبر درامــا جديــدة .. وزوجي الممثل الفاشل ما زال يجلس خلف المسرح في الضوء المهــزوم القادم وما زال يحلم.. أنه النجم القادم وأنه مخلِّص العالم»[2]. ويبقى الحلــم الذي يراود الكاتب في مسرحياته عمومًا،هو حلم الخلاص على يد الجيــل الجديد قابعًا في ذاته، ولا يرويه بأمل التحقق في كثير من الأحيان، غيــر أن ذلك لا يمنعه من انتظار اللحظة التي سيتحقق فيها أمله وحلمه وربمــا يراه في البعث، وها هو يقول على لسان "المرأة4":

«..... طيبة يداك يا أيها النبي الغائب... مازلت أنتظرك يــا يسوع تعود من جديد في حلم الأطفال وأقول إنني صغيرة.. قاصرة عن فهم العالم بعد موت المصطفى (ﷺ).

1- م.ن.ص.ص. 242/241.

2- م.ن.ص.226.

المرأة 4: قاصرة القوافل عن المسير..»[1]. ويبقى الكاتب وأبطاله في انتظار دائم، لتلك اللحظة التي تتغير فيها الأمور، ويمنّي الجميع نفسه بما سيكون في المستقبل، فحرف السين يسبق كل فعل – تقريبًا – من الأفعال التي ينطقون بها.

«المرأة 3: سأنجب الطفل.

الفتاة: ... سأتوقف حين تسير الخطوة»[2].

« المرأة1: ..... سيدرك الإنسان معنى المسرحية الجديدة »[3].

«المرأة2: ستذهب إلى المدرسة القديمة...يجد الأستاذ الذي سيفجر فيه أشياء يرسم على وجهه مأساة...»[4]. ويبقى الحلم حبيس السين أو بالأحرى حبيس الذهن، ذهن الكاتب، وأذهان بطلات هذه المسرحية.

مسرحية العزف في الظهيرة:

لقد ارتأينا اختيار مسرحية (العزف في الظهيرة) من بين المجموعة التي تضمنتها مسرحية (إشاعة) لنبين تنوُّع المواضيع التي يطرقها الكاتب ضمن نصوصه المسرحية.وتدور أحداثها في شقة سيدة تدعى "صبرية" يقتحمها شخص هو "الرجل1" الذي يتضح أن اسمه فيما بعد "السيد الهمشري" بحجة أنه يبحث عن مجرم خطير ويخبرها بأن هذا المجرم الذي يسمى "محمد إسماعيل" يقطن في هذه الشقة، وتحاول هذه السيدة جاهدة أن تخبره بأنها تعيش بمفردها منذ خمس سنوات ولكن دون جدوى، فقد باءت كل محاولاتها بالفشل لإثبات

1- م.ن.ص.243.

2- م.ن.ص.ص.244/243.

3- م.ن.ص.242.

4- م.ن.ص.241.

حقها، وتزداد الأمور تعقيدًا حينما يتحوّل هذا الرجل إلى مالك للشـــقة، ويشهد بذلك البواب والبقال، وكل من حولهـــا، وعنـــدما تتصـــل بهـــا صديقتها "ليلى" تحجز هي الأخرى رفقة "صبرية" وتهان الاثنتان أيمـــا إهانة، إذ تتعرضان للضرب والشتم، كما تجبران علـــى القيـــام بـــدور الخادمات وكذلك بالرقص. ثم تطردان في النهاية شر طـــردة، ولكننـــا نجد أن الكاتب في نهاية المطاف يختم المسرحية باستفاقة "صبرية" من النوم وكأنها كانت في كابوس، ولم تفهم أي شيء خاصة عندما نظرت إلى وجهها في المرآة فوجدته مخدوشًا وبه آثار جـــراح ودم، وكـــأن "السيد حافظ" يريد أن يقول بأن ذلك الخيط الرفيع الذي يفصـــل بـــين الحقيقة والوهم قد تلاشى وربما أصبح الوهم حقيقة أو العكس، كما أنه طرح جملة من القضايا ضمن هذا العمل، خاصة المشكلة التي تعـــاني منها جلُّ المجتمعات العربية وهي سيطرة فئة محددة على كـــل شـــيء وقدرتها على فعل أي شيء دون أن يقف في وجهها أي أحد.

«المرأة: ليس من حقك أن تفتش الشقة. هل معك تصريح من النيابة؟

الرجل 1: نيابة (يضحك) نحن فوق النيابة يا سيدتي كما قلت لك.

المرأة: نعم ماذا تقول؟

الرجل 1: نحن فوق النيابة. نحن نأمر النيابـــة أحيانًـــا ولا تســـتطيع النيابة أن تفكر بدوننا!!

المرأة: من أنت؟ من أنت القانون؟

الرجل 1: أنا فوق القانون»[1]. كما يشير الكاتـــب إلـــى غيـــاب الضمير في هذا العصر، مقابل المادة، ويتمثل ذلك في شخصية البـــواب والبقال ممن يعرفون صاحبة الشقة وشهدوا بالزور، يقول الكاتب:

1- العزف في الظهيرة: السيد حافظ. ضمن مسرحية إشاعة.ص.ص.68/67.

«المرأة: هذا محمود البقال، محمود أليست هذه شقتي؟

البقال: لا.. إنها شقة السيد الهمشري (يضحكون).

المرأة: غير معقول .. غير معقول .. أنت يا محمود .. لا يمكن إنها خدعة أنت مخدوع يا محمود أنت سكران .. أنت فاقد الوعي .. هذا مؤكد أنت تعرف جيدًا من أنا وهذه شقتي»[1]. ومن هنا فإن مسرحية (العزف في الظهيرة) تجربة أخرى تضيف الكثير إلى التجارب السابقة التي خاض الكاتب غمارها وقدم من خلالها متعة وفائدة.

ب/مسرح الطفل

لقد كان مسرح الطفل ولا يزال فضاء فنيًا يصعب اقتحامه رغم خصوبته، فأن تخرج عملاً مسرحيًا مشوقًا للأطفال، بحيث يبحر بهم في عوالم شتى يخلقها خيالهم الواسع، شيء صعب بالتأكيد – ولنقل على الأصح – أنه سهل ممتنع. فعلى قدر البساطة التي يتسم بها مسرح الطفل على قدر تعقيده من نواحي عديدة؛ إذ يتطلب إمكانيات كثيرة كما يحتاج إلى قدر كبير من الوعي بأهمية ما ينقله العمل المسرحي لأطفالنا الذين هم صفحات بيضاء، لنا أن نخطها نحن الكبار كما نشاء، فالكاتب المسرحي الذي وجه اهتمامه إلى عالم البراءة، مقدم لا محالة على مغامرة فريدة من نوعها، تتطلب منه حذقًا ووعيًا كبيرين، بصعوبة المهمة التي يضطلع بها، لأن أطفال اليوم هم رجال ونساء المستقبل.

وبما أن الأمر كذلك، فلابد أن يتحرى الكاتب المسرحي الدقة فيما يكتبه وما يلقنه عبر مسرحه للأطفال. إن الأطفال ببساطة شديدة يحتاجون إلى فضاءات رحبة للتعبير، يسمح لهم من خلالها بالانطلاق والتحرر والتعبير عن مكنوناتهم وتجسيد تصوراتهم الطفولية، أي أن نترك الأطفال يخلقون فنهم لأنفسهم بأنفسهم دون وصاية من أحد، ودون أن نحاصرهم بالقوالب الجاهزة (دعه يرسم دعه يعبر عن كل

1- م.ن.ص.72.

شيء ببراءته وعفويته). ومسرح الطفل في العالم العربي حديث النشأة ولم يحظ بعد بالاهتمام اللازم، وإن كانت هنالك إرهاصات وتجارب تستحق التقدير، إلا أننا لم نصل بعد إلى المستوى المطلوب في هذا المجال، نظرًا لما يتسم به من حساسية تقتضي منا التخطيط السليم لبناء مسرح خاص بالطفل العربي، بحيث تراعى فيه بعض الأسس النقدية والجمالية التي تعكس أبعاده المعرفية والإيديولوجية.

غير أن تدخل الكتابة السينوغرافية أعطى أبعادًا أكثر انفعالاً وحيوية وحركية لمسرح الطفل خاصة ما يتعلق منها بالآليات الفنية للإخراج، وطريقة التمثيل وما يصاحبها من موسيقى ورقص، وما يتطلبه هذا المسرح من عمل جبار لكي يسيطر بكامله على حواس الطفل، لأن كل ما هو مشع كالألوان والأضواء وكل ما يلفت الانتباه من كتل وأحجام، وكذا ما يبعث على البهجة من تنوُّع في الحركات التي يصاحبها في أغلب الأحيان الغناء والرقص والتصفيق وما إلى ذلك، كل هذه الأمور تستحوذ دون شك على ذهن الطفل، ومن خلالها يستطيع الكاتب أن يمرر رسائله المتعلقة في الكثير من الأحيان بالمبادئ والأخلاق الفاضلة، وتتخذ في جانب لها المعرفة على تنوعها أساسًا للمادة المسرحية التي يتوق الطفل إلى معرفتها، ويجد حلمه هذا التحقق على يد بعض المسرحيات التي تنقله رأسًا إلى عالم العلم والمعرفة. ولاشك في أن الإخراج له دور مهم في السيطرة على فكر المتلقي الصغير، الذي يحتاج إلى جهود جبارة لتحقيق هذا الشرط، ذلك أن الطفل يعد من أذكى المتفرجين، وهذا ما أشار إليه "السيد حافظ" حينما قال: «إن العمل المسرحي الموجه للطفل يتطلب جهدًا من المخرج يفوق مسرح الكبار لأن عليه أن يشد انتباه الطفل بالديكور والموسيقى والأغاني وعليه أن يغنيه دائمًا ويثريه..».[1]

1- القصص الشعبي في ألف ليلة وليلة في مسرح الطفل بالكويت: فاطمة حاجي. ص45

ويعد مسرح الطفل من أهم الوسائل التربوية وأنجحها في تكوين شخصية الطفل الذي سيكون رجل أو امرأة المستقبل، ويسهم إلى حد كبير في تربية الذوق الفني والجمالي لديه، إلى جانب إمداده بكم هائل من المعلومات في شكل مثير يسمح له باستيعابها. وتتجذر الكثير من المبادئ وتتأصل في ذاته عن طريقه، إذ إننا نجد أن الكثير من المسرحيات تضع على عاتقها مسؤولية تقديم صور حية من الواقع لهذا المتلقي الصغير، كما تسعى إلى تأصيل الثقافة والفن في نفسه، وتضعه وجهًا لوجه مع بعض المفاهيم، والبنى الأساسية التي تلم بكل جوانب الحياة، كما أنها تنمي لديه الحس النقدي منذ الصغر، وتجعل منه طرفًا يسعى جاهدا إلى المشاركة في معالجة القضايا والمشاكل التي يواجهها، والتي تطرح أثناء العرض المسرحي. ومن ثمة يصبح مشاركًا فاعلاً في العرض المسرحي، لأنه يتخذ موقفًا مما يعرض أمامه. فإلى جانب المتعة التي يوفرها المسرح للطفل، يجعل منه مشاهدًا أو متفرجًا فاعلاً باتخاذه لموقف من المواقف، إضافة إلى ذلك يطرح العديد من التساؤلات التي لا يهدأ له بال حتى يتحصل على إجابة لها. فانتهاء العرض على الخشبة لا يعني أبدًا انتهاء تأثيره على ذات الطفل، إذ نجده يفكر باستمرار في إيجاد حل لما يجول بذاته. وتساؤلاته لها من الإيجابية مالها بحيث أنها تحلل العرض تحليلاً جزئيًا. فالطفل لا يركز في استفساراته على مضمون القصة فحسب، بل إنه يشمل بها كل عناصر العرض بما فيها الجانب الإخراجي. وكأننا به أمام لعبة من لعب التركيب التي تنمي الذكاء فإذا لم يتحصل الطفل على إجابات لتساؤلاته العديدة من قبل أقرانه أو من قبل الكبار، فإنه يعمد إلى التحليل والتفكيك وتركيب بناء المسرحية من جديد حسب نظرته الخاصة و هذا شيء رائع.

وإذا كان لمسرح الطفل مهمة تربوية لها من الفعالية ما يجعلها في قمة اهتماماته فإن له تأثيرًا نفسيًا كبيرًا على نفسية الطفل؛ فلقد تفطن علماء النفس في دراساتهم إلى أن للمسرح أثرًا في تطهير النفس، لأن التمثيل المسرحي يقوم بمعالجة كثير من الأمراض السيكولوجية التي يعاني منها الطفل، وتفريغ كافة انفعالاته وشحناته النفسية. إلى جانب ذلك يكتسب الطفل الخجول الثقة بالنفس ويتخلى عن انطوائيته وأنانيته في بوتقة التعاون الجماعي. كما أنه يبتعد عن ميوله الإجرامية، لأن السماح للأطفال الذين يعانون من اضطرابات بتمثيل مواقف مجسدة لها يمهد الفرصة لتحسين حالاتهم. فحينما يشخص التلميذ دورًا فإنه في الحقيقة ينفس عن الحالة التي يعاني منها عندئذ ستزول سيطرتها عليه وعلى نفسيته. إلى جانب هذا نجد أن المسرح عند الطفل يسمح لنا باكتشاف قدراته، ومواهبه وميوله، ويعطيه مجالاً واسعًا للتعبير عن ذاته وعن مكنوناته، كما أن تقمصه لأدوار عديدة ومختلفة يمكّنه من اكتساب خبرات متنوعة اجتماعيًا، بما يضمن له -إلى حد كبير- الحصول على شخصية قادرة على التماشي ومسايرة الواقع المعيش بكل تناقضاته. وإذا كان للمسرح كل هذا الدور في حياة الطفل فكيف توجه "السيد حافظ" إلى الكتابة فيه؟.

يجيبنا "السيد حافظ" بقوله: «أنا لا أدري كيف توجهت لمسرح الطفل؟ في البدء كانت السيدة عواطف البدر مديرة مسرح الطفل بالكويت مع المخرج منصور المنصور يشجعاني على الكتابة للأطفال كنت أهرب من محاولة الكتابة للطفل. في أعماقي (كان هنالك ما) يشدني إلى هذا العالم الساحر»[1]. ولا شك أن تخوف

1- (تجربة مسرحية مكثفة فوق واقع يغلي بالهزائم): سميرة أوبلهي. مجلة المواقف.ع.9.270 نوفمبر 1987.ص.24.

"السيد حافظ" من ولوج هذا العالم نابع عن وعيه الكامل بما يقتضيه مسرح الطفل من مجهودات فكرية ومعنوية، وتخطيط محكم لبناء أي عمل درامي يندرج ضمن هذا الإطار. ولكن هذا الخوف سرعان ما تلاشى وذاب مع وجد الكاتب باقتحام هذا العالم الساحر وهو متسلح بكل ما يلزم ويعبر عن هذه التجربة الراقية و الرائعة بقوله: «إنني طفل كبير .. وجدت نفسي مع الأطفال فكتبت لهم .. فحققت معهم شيئًا خطيرًا .. لم أصدقه يحفظون مسرحياتي من أول سطر حتى آخر سطر.. يحفظونها و يشترونها بأعلى سعر.. الأطفال يسحرونني بتقبلهم مسرحياتي وسرعة استجابتهم لأعمالي»[1]. ولكن كيف قوبلت هذه التجربة من قبل الوسط النقدي؟.

إن الأرباح التي حققتها مسرحيات "السيد حافظ" الموجهة إلى الطفل، جعلت البعض يحقد عليه ومن ثمّة تم شن حملة هجومية ضده، خاضها على وجه الخصوص المختصون في مجال التربية، ربما كان ذلك بدعوى أن هذه الأعمال المسرحية طالما أنها نجحت تجاريًا فهذا يعني أنها لا تخدم مسرح الطفل ويتناسى هؤلاء أن الكاتب خريج معهد التربية وعلم النفس. كما أن النقاد انقسموا إلى قسمين مشجعين له على خطوته تلك، التي كانوا يرون فيها بداية موفقة ستفتح آفاقًا واسعة أمام مسرح الطفل في الكويت وفي العالم العربي عمومًا، أما البعض الآخر فقد حكم ودون مناقشة على هذا الكاتب بأنه لا ينتمي إلى مسرح الطفل، أضف إلى ذلك حملات أخرى اتخذت من هذه التجربة مادة دسمة لشن هجومات لا حصر لها على "السيد حافظ"، وكانت هذه الحملات بأقلام عدد من العدائيين للكاتب، الذين أعلنوا من مصر بأن هذا الكاتب يؤسس مسرح الطفل

1- مر.ن.ص.ن.

بالكويت ويطوره، وكأنه ارتكب جرمًا يجب أن يحاسب عليه. لكـــن انطلاقته في هذه التجربة الجديدة والفريدة من نوعها كما حدث مـــع تجاربه في مسرح الكبار، كانت من قبيل أن الكويت احتضنت هـــذا الكاتب ووفرت له الظروف الكاملة للأبداع، بَيْدَ أنني لا أرى مانعًـــا من أن ينطلق مسرح الطفل ويتطور في الكويت، أو فـــي الأردن، أو في مصر أو في الجزائر أو غيرها من البلدان العربية، لأن انطلاقته في مكان ما من هذه الأمكنة وتطوره فيها، إضافة وإسهام كبير فـــي إنجاحه وتطويره، ذلك أن إشعاعه في نهاية المطاف سيمتد إلى الطفل العربي أينما كان، بعيدًا عن رسم الحدود.

ومن المؤكد أن "السيد حافظ" وجد الكثير من الرحابة والاتساع في تحقيق الأمل الذي ينشده أثناء تجربته في مجال مســـرح الطفـــل وإلا لما تكثفت جهوده لتلد لنا عددًا من التجارب والإبداعات الثريـــة الموجهة إلى عالم البراءة، يقول الكاتب في هذا الإطار: «إنني فـــي مسرح الطفل وجدت الأشياء الكثيرة التي لم أكن أتوقعها... وجـــدت النقاء الثوري والإحساس بالعروبة والبعد عن الإقليمية والحلم بالثورة والبحث عن الخلاص .. إنهم الأطفال هم العرب الحقيقيون أما نحن، فنحن هجين ثقافات مختلفة ونزاعات مختلفة وأفكار مختلفة بعضـــنا سلبي وبعضنا غائب في زحمة الحياة باحثًا عن قوته اليومي. تنخـــر في عظامنا عقلية قبلية رديئة لم يطورها الإسلام كما أردنا ولا الثقافة العربية بكل تراثها لم تجعلنا نتطور.. إنني في مسرح الطفل أخاطب رجل المستقبل وزعيم المستقبل وجندي المستقبل»[1].

ولا شك أن هذا الحديث يقودنا صوب مشكلة كان لها الأثر البالغ في نفسية "السيد حافظ" والتي امتدت إلى كتاباته المسرحية، وهي نكســـة

---

1 – مر.ن.ص.ن.

1967 التي ظلت تلاحقه في إبداعاته ملاحقة الظل لصاحبه حتى في مسرح الطفل، إذ أراد من خلال هذا الأخير «أن يخاطب ذلك الجيل القادم المسلوب حقه، الجيل الذي يملك من الأمل كله، بل هو الأمل في الخلاص والبقاء والتحرير. من هذا المنطق ومن هذه الفلسفة كانت لدى السيد حافظ قناعة تامة فعلاً لأن يترك عالم الكبار ويتجه بكل ما يملك من أدواته الفنية، وأدواته الأدبية وبما يملك من فكر لمخاطبة عالم الصغار، لأنه ظن واعتقد أن أبناء النكسة من العبث أن يستمعوا ومن العبث أن يصلحوا ومن العبث أن يتمردوا على هذا الواقع لأنهم أصبحوا عاجزين عن تغيير هذا الواقع»[1].

إن دخول "السيد حافظ" عالم مسرح الطفل كان دخولاً مقصودًا ومشروعًا في الوقت نفسه، خاصة وأنه لم يستطع إلى حد ما أن يحقق جل أهدافه المتوخاة من مسرح الكبار، لذا فقد وجد في مسرح الطفل المتنفس، بل كان المجال الرحب والواسع لنقل أفكاره بما يضمن لها الحياة والامتداد. ويخطئ كل من يعتقد أن دخوله إلى هذا العالم كان بصفة عفوية، ولا أدل على ذلك من أنه قام بدراسة على المستويين النظري والتطبيقي لمسرح الطفل في الكويت وفي العالم العربي، قبل أن يلج عالم الكتابة والخوض فيه واستعان في مهمته الصعبة تلك ببعض المقولات النافذة التي وضعها نصب عينيه من بينها ما قاله "مارك توين" من أن مسرح الأطفال من أعظم الابتكارات في القرن العشرين ولسوف تتضح قيمته التربوية. وكذا المقولة التي تضع مسرح الطفل في مرتبة الأستاذ الملقن للأخلاقيات والمثل العليا، بل إنه معلم اهتدت إليه عبقرية الإنسان لأن دروسه لا

1- (دراسة حول مسرح الطفل عند السيد حافظ): محاضرة ألقاها نادر القنة، الإسكندرية 10 أغسطس 1988. ورد نصها في كتاب الأشجار تنحني أحيانًا: للسيد حافظ. ص.338.

تنتقل عبر الكتب المدرسية بل بالحركة التي تبعث الحماس وتصقل المواهب وتنفذ إلى قلوب الأطفال دون سابق إنذار.

إن "السيد حافظ" على دراية تامة بالمسؤولية الملقاة على عاتقه ككاتب ولج عالم مسرح الطفل من بابه الواسع، فكل عمل من أعماله يسعى إلى أن يحمّله بعدان: أولهما جمالي وثانيهما معرفي. هذا الخطاب الثنائي الأبعاد كفيل - حتمًا- بأن يوسع من مدارك الطفل ويزيد ذوقه رهافة، وحسه شفافية وأن يكون عامل دفع للأمام بما يحمله من معانٍ وألفاظ وبنى فكرية وفنية وثقافية واجتماعية.. كما لجأ الكاتب إلى مخاطبة الأطفال بلغة بسيطة ومشرقة، يعيد من خلالها سرد الحكايات القديمة التي تحتفظ بها الذاكرة الشعبية، بمرآته العصرية دون أن يلجأ إلى أي تعقيد - كما سنلاحظ -.

وإذا حاولنا حصر مسرحيات "السيد حافظ" في مجال مسرح الطفل، نجد أن أول مسرحية صدرت له هي مسرحية (سندريلاً) التي أعاد الكاتب صياغتها برؤيته الخاصة؛ وهي رؤية شرقية لأن هذه القصة عمومًا متداولة في الأدب الغربي. وقد قدمها الكاتب إلى القارئ بأسلوب مغاير وبرؤية خاصة وموقف جديد. ويتلخص موضوع هذه المسرحية في أن "سندريلاً" الجديدة، هذه الفتاة الرقيقة المرهفة الحس، استطاعت أن تؤثر في كل شيء حولها كتعاطفها مع الحيوانات .. فتاة خيّرة - غير سلبية - إيجابية في جلّ أفعالها. تدخل العالم القاسي وهي واعية، بل تحاول أن تتمسك بحقوقها حينما يعطيها القدر فرصة العمر التي انتظرتها، فهي تبوح للنجوم والقمر بأحزانها، وتبثهم شكواها وتحكي لهم مآسيها، تعيش في عذاب لكنها تحمل قلبًا يحب كل الناس. إن قصة "سندريلاً" معروفة - تقريبًا- لدى الجميع وهي قصة قديمة تستهوي الأطفال كثيرًا وقد تركت في أنفسنا جميعًا آثارًا طيبة، ولكن "السيد حافظ" أراد أن يجعل منها أيضًا

قصة متجددة رغم قدمها؛ وذلك بأن أضفى عليهـا الكثيـر بأفكـاره الجادة والهادفة بما فيها بعض الأساليب التربوية الناجعة فـي تربيـة الطفل وتعويده على بعض السلوكيّات التربوية الحضارية المهذبـة. وقد استعان في ذلك ببعض الشخصيات التي كان لها التأثير الإيجابي على نفسية الطفل، وتأتي على رأسها البطلة"سـندريلاً" التـي تثيـر الشفقة، رغم ما تعانيه من صعوبات وما تقاسيه من قبل زوجة أبيهـا الشريرة وأختيها الشريرتين، إلا أنها متمسكة بفضائل أخلاقهـا دون أن تقابل الإساءة بالإساءة. وقد ظهرت شخصيتها في هذه المسـرحية بمظهر الإنسان الذي يشع قلبه عطفًا وحبًا وحنانًـا وينضـح طيبـة، وحنوها ذاك ظهر أكثر تجاه الحيوانات التـي كانـت تـدافع عنهـا باستمرار وتطلب من زوجة أبيها عدم إيذائها، كما أنها كانت في قمة عطائها العاطفي بتسامحها، وذلك حينما عفت عن أختيهـا وزوجـة أبيها بأن طلبت من الأمير السماح لهن بحضور الحفل.

وقد كان لتوظيف "السيد حافظ" للحيوانات أثر جميل على قـيم النص إذ أضفى عليه الكثير، لأن الحيوانات الأليفة (القطة – الأرنب – الكلب) محبوبة عند الطفل كثيرًا، وقد رسم الكاتب ملامحهـا فـي التعامل بدقة متناهية، إذ كانت تتعـاطف إلـى درجـة كبيـرة مـع "سندريلاً".وهنالك شخصية أخرى كان لها الأثر البـالغ فـي نفسـية الأطفال وهي الساحرة "أم الخير" التي يـدل اسـمها علـى طبيعـة أعمالها، وقد أسدت خدمات كبيرة للبطلة "سندريلاً" كمقابل لما قامـت به اتجاهها حين زودتها بالطعام.

لقد أراد الكاتب من خلال هذه المسرحية (التي تـم عرضـها كثيرًا بالكويت وكان لها صدى كبير) أن يعطي "لسـندريلاً" صـورة مقبولة لأبناء هذا العصر، كما حاول تحقيق بعض التوازن مـع مـا ورد في القصة وما هو موجود في الواقع.

إذا كان البعض يرى أن هذه المسرحية لم تضف جديدًا، فإنني أرى العكس تمامًا فالقصة أسطورة قديمة ومتداولة عبر الأجيال وتسرح بمخيلة الطفل عبر عالم الخيال والأحلام، ولكن هذا لم يمنع "السيد حافظ" من أن يضمّن هذه القصة التي حوّلها إلى مسرحية، مجموعة من المضامين التربوية كترسيخ الخير، وتكريس التسامح، وتجسيد قيمة الأمانة، وتفادي الكذب والسرقة.وقد كانت هنالك بعض التغييرات التي عمد الكاتب إلى إحداثها في النص المتداول وقد طالت الكثير من تفاصيله، ومن بين ما طالته موقف "سندريلاً" التي يأتي عليها الدور لتقيس الحذاء، فتفاجأ بالوزير يمنعها من ذلك، ولكنها لا تخضع لأمره بل تتمسك بالحذاء وتقيسه في نهاية المطاف. وربما أراد الكاتب هنا أن ينبه جمهور الصغار إلى ضرورة التمسك بالحق وعدم التفريط به أيًا مًا كانت الظروف. كما بدت شخصية "سندريلاً" في قمة القوة والصلابة، حينما طلبها الأمير للزواج ففرضت عليه شروطها، من بينها أن يعلن بأن الفقر ليس عيبًا، وأن يفتح أبواب قصره للناس ويستمع إليهم بعيدًا عن ضغط الحراس.

وأخيرًا نقول إن "السيد حافظ" جسد الكثير في هذه المسرحية رغم محاولة البعض لتقزيم هذا المجهود الكبير الذي عبَّر عنه الكاتب بقوله: «مسرحية سندريلاً كتبتها أكثر من ثلاث مرات وقرأتها على الأطفال حتى أستوعب منهم أي كلمة صعبة وحذفت الكلمات الصعبة .. لكن أقول إنني أمام اختيار صعب أمام طفل [83 آنذاك]»[1]. ومهما يكن من أمر فالكلمة الأخيرة تبقى للأطفال الذين يستطيعون تفسير وفك رموز هذه المسرحية لأنهم على قدر كبير من الوعي، بل

1- دراسات في مسرح السيد حافظ (مجموعة من الكتاب مطبعة مدبولي، القاهرة). ج2. ص.52.

إنهم متلقون ومتفرجون من الطراز الأول فلا يذرون المتعة والمــرح وفي الوقت نفسه ينتزعون تلك الرسائل الموجهة من قبــل المؤلــف انتزاعًا ليستحوذوا عليها ويتبنوها، إذ لا يكاد – حسب تصــوري – أحدهم يبرح قاعة العرض إلا ونجده مطبقًا لكل مــا رآه بحــذافيره وتفاصيله فأي تأثير أكثر من هذا. وأشير بأنني بنيت رأيي هذا علــى بعض الاستطلاعات التي رصدت في المجلات والصحف في الفتــرة التي عرضت فيها هذه المسرحية، وقد بدا من خلالهــا مــدى تــأثر الأطفال بما ورد في هذا العمل.

ومن بين المسرحيات الموجهة للطفل والتي استلهم "السيد حافظ" موضوعها من حكايات ألف ليلة وليلة (مسرحية الشاطر حسن) التــي ضمنها هي الأخرى الكثير من السلوكيات التربوية التي توزعت عبــر تصرفات وحديث (وأنغام) الشخصيات، وتأتي في مقــدمتها شخصــية "الشاطر حسن". وقد طرح النص جملة من القضايا التي تتعلق بالمحبة والتواصل الاجتماعي، والصدق والصفاء في العلاقات الإنسانية، كمــا مجد الكاتب من خلال هذه المسرحية حرية الفرد التي تتحقــق بحريــة القول والفعل للجميع، كما تعرّض إلى قضية سياسية وجوهرية، قدمها كثيرًا في مسرح الكبار، وهي علاقة الحــاكم بــالمحكوم (أو علاقــة السلطة بالشعب) ورغم أن المضمون كبير نوعا ما على فكر الطفــل، إلا أن هذا لا يحول أبدًا أمام تقديم بعض الجرعات الزائدة في الوطنية ومحاولة جعل الطفل يفرق بين السلام والاستسلام.

ويدور موضوع المسرحية حول الصياد "الشاطر حسن" الــذي تبادل مع السلطان "حسان" المهام، وهذا أثناء قيامه بمحاولــة لتســليم الأمانة إلى أصحابها والتي تتمثل في كيس من النقــود ســقط مــن الأميرة "ست الحسن" أثناء تجولها في المدينة، وخلال محاولته تلــك

تم القبض عليه من قبل الحراس، ولكن ما فتئ هؤلاء أن أطلقوا سراحه ظنًا منهم أنه السلطان "حسان" فانحنوا احترامًا له، فقد اختلط عليهم الأمر نظرًا لذلك التشابه الكبير بين الشخصين. وأثناء اضطلاع "الشاطر حسن" بمهمة السلطة تمكن من تحقيق العدل والإنصاف إذ أطلق سراح السجناء المظلومين، كما أعاد الأرض إلى أهلها ثم أعلن الحرب ضد الأعداء بعد احتلالهم لجزيرة الأمل المجاورة لهم، بينما تنكر السلطان الحقيقي ليتعرف عن كثب ودون تزييف عن أحوال رعيته، وقد اقترب في هذه الفترة من شعبه ولمس همومه ومشاكله وعاين بنفسه الظلم الواقع على الرعية في ظل سيطرة القوي على الضعيف. وتلتقي هذه القصة في عراقة مضمونها مع حكاية (أبو حسن المغفل) الذي حدث وأن سمعه الخليفة "هارون الرشيد" وهو في إحدى جولاته مع الوزير "جعفر"، يتمنى أن يصبح خليفة ليحكم البلاد بالحق ولكي يدحر الظلم ولكن "السيد حافظ" غيَّر كثيرا في شكل الحكاية الشعبية، بأن جسد شخصية "الشاطر حسن" تجسيدًا جيدًا بحيث إنه كان مثالا للفرد الصالح في المجتمع الذي لم يعمه بريق السلطة، بل عمد إلى استغلال الفرصة التي منحه إياها القدر عن طريق الصدفة لصالح الشعب المهضوم حقوقه.

لقد أراد المؤلف أن يبرهن هنا على أن الإنسان عنصر غير قابل للتحويل والتغيير، طالما تدعمه نظرية أو يستند إلى مبدأ. فالفرد الإيجابي في المجتمع هو ذلك الذي يصنع المواقف، ويدافع عن حقوقه وحقوق غيره كمواطن في إطار مشروع بالحفاظ على مبادئه، وبالمقابل لا نجد هذه الشخصية موسومة بملامح إيجابية في أعمال مسرحية أخرى والتي اعتمدت في مادتها الأساسية على ذات الحكاية الشعبية، إذ ظهرت فيها هذه الشخصية بشكل سيئ، ذلك أنها ما إن حصلت على المراد وحكمت بنفسها البلاد حتى أصبحت أول من

يحارب أولئك الذين يدعون إلى نفس الحقوق التي كانت تدعو إليها هي، قبل أن تصل إلى سدة الحكم.

لقد حاول "السيد حافظ" في هذه المسرحية المشوّقة أن يضع جمهور الصغار في مواجهة مع بعض القضايا المصيرية، التي يجب أن يدركوها في سن مبكرة لتتجسد مواقفهم منها، ويترسخ في أذهانهم كيفية معالجتها، وما السبيل الأمثل في مواجهتها خاصة ما تعلق منها بالقضية الفلسطينية باعتبار، أن الطفل معاصر كغيره بواقعه السياسي. إذ حاول الكاتب جاهدًا أن يغرس بذور التمرد والثورة في نفسيته ضد أعداء الأمة العربية، وضرورة استرجاع الحق بالقوة. ولقد استغربت موقف أحد النقاد من هذه النقطة بالذات، إذ بدا وكأنه منزعج من الكاتب لا لشيء إلا لأنه قام ببعث فكرة الحل العسكري فيما يتعلق بالقضية الفلسطينية، لأنه وحسب ما يبدو من خلال حديثه منصاعًا طوعا لتلك الاتفاقات الاستسلامية التي تتخفى تحت قناع السلام، إذ قال في مقال له بعنوان (هل كان الشاطر حسن ... شاطرًا حقًا!!...) ورد في مجلة عالم الفن العدد الصادر في شهر سبتمبر عام 1984: «إن الجميع يعلم ما هو عليه الموقف العربي الحالي (الرسمي خصوصًا) اتجاه مفهوم الحرب مع إسرائيل.. وتجاه هذا الكم الهائل من المشاريع الكثيرة والمؤتمرات العربية وقراراتها الأخيرة والداعية كلها للاعتراف ضمنًا بالعدو الإسرائيلي الصهيوني مقابل إقامة الدولة الفلسطينية وحل القضية الفلسطينية والشرق الأوسط حلاً سلميًا.. فهل عادت الحرب بعد هذا التخاذل التاريخي الطويل الأمد والمدعوم رسميًا، هل عادت هي الحل الأمثل للمشكلة حيث يقوم "الشاطر حسن" بتثقيف الأطفال (عسكريًا) وإعطائهم دروسا في المقاومة والاستبسال؟ ثم .. أي حرب هذه التي يدعو إليها الكاتب جمهور الأطفال لشنها بعد جميع هذه المتغيرات على الساحة العربية الداعية

إلى الحل السلمي أو عن طريق السير على طريق كامب دفيد..؟»[1].
غير أنني – في الحقيقة – ألمس نوعًا من الإستخفاف في حديث هذا الناقد، فعلى اعتبار أنه ناقد لا يليق أن يصدر منه شيء كهذا، فمهما كانت مواقف السلطة (أو الحكومات العربية في هذه الحالـة) فـإن الكاتب غير مطالب – بطبيعة الحال– أن يكون بوقًا لها، وإلا لما حق لنا أن نقول عنه كاتب مسرحي تجريبى؛ لأن التجريب يعتمـد فـي صميمه على الحرية كأساس له، لذا فالكاتب هنا مطالب بـأن يبـرز مواقفه ويجسد مبادئه من خلال كتاباته، وكم هو رائع أن نجد كاتبًـا "كالسيد حافظ" لم يغير من مواقفه وآرائـه شـيئًا رغـم التطـورات والتغيرات التي طرأت، بل إنه كان من الكتاب القلائل الـذين تميـز مسرحهم أو أدبهم – عمومًا – بالتنبؤات، وقد كـان أول مـن تنبـأ بالاتفاقيات الاستسلامية في مسرحه قبل أن تحدث، لـذلك أرى أنـه ليس بحاجة إلى أن يذكِّر بهذه الخطوة ومن حقه أن يتمسـك بالحـل الذي يراه مناسبا، ثم إنني لا أرى جرمًا في ما قدمه لأطفالنا لأنهـم يجب أن يتعرفوا على واقعهم، وأن يضطلعوا بمهمة التغييـر التـي ينشدها الكاتب في المستقبل. ومن الخطأ أن يرسم عالمًا ورديًا منثورًا بالأزهار والورود لأطفالنا ليفاجأ هؤلاء بعد أن يكبـروا بـأن ذلـك الطريق كان مجرد حلم، وتلك أكبر صدمة يمكن أن يتلقوهـا. إذ لا يجب أن تتوقف الإبداعات المسرحية الخاصة بهم عند حدود تجسـيد بعض الأخلاقيات الفاضلة، لأن هذه المهمة تضطلع بها أكثـر مـن مؤسسة وأكثر من إنتاج من بينها الإنتاجات السمعية البصرية (فـي الإذاعة والتلفزيون)، لذلك فالمسرح يجب أن يتميز طالما أنـه حـي بحركيته وإيقاعيته، ويصل إلى المتلقي الصغير بصورة مباشرة، بـل

1- دراسات في مسرح السيد حافظ. مجموعة من الكتاب مطبعة مدبولي، القاهرة. ج2. ص70.

ويستطيع المشاركة الفعلية فيه، ومن الأفضل أن تستغل هذه المساحة الفنية الإبداعية لطرح قضايا مصيرية يعوّد الطفل منذ صغره على معرفتها،فتربى في وجدانه وذاته وبإمكانها أن تترعرع تدريجيًا لتثمر غضبًا وثورة فتغييرًا، وتلك هي الثمار اليانعة التي يسعى "السيد حافظ" إلى تحقيقها. ومن حقه ككاتب أن يدافع عنها. ونحن هنا لسنا في موقف المدافعين عن الكاتب ولكننا نود القول أنه يجب الفصل بين النقد الذي يمثل مهمة نبيلة وهادفة ويضيف الكثير إلى فكر القارئ، وبين التجريح. ويبقى أن نقول كما قال "عبدالعليم رسلان": «إذا كانت المسرحية ومؤلفها قد فتحا فتحًا جديدًا في أدب الطفل وقدما جهدًا مشكورًا، فعلى هؤلاء الذين يكثرون من الكلام ويثيرون الضجيج نقدًا وتجريحًا أن يلجوا الباب، فها هو مفتوح أمامهم على مصراعيه، ويكفي مؤلف المسرحية [فخرًا] أن يكون قد فتحه لهم بعد أن كان موصدًا»[1].

لا نبرح حكايا ألف ليلة وليلة المعين الذي لا ينضب، والذي نجد الكاتب قد اغترف منه ليبدع لنا مسرحية أخرى بعنوان (علي بابا) والتي قدم فيها الكثير وجدد ليعمق الرؤية أكثر وليكون تأثيره في المتلقي الصغير أبلغ، وتعكس هذه المسرحية الصراع الطبقي بين طبقة الأغنياء وطبقة الفقراء وصراع السلطة مع الشعب وهما وجهان لعملة واحدة، وتتمثل الفئة الأولى في "شهبندر التجار" و"قاسم" و"سالم"، أما الفئة الثانية فيمثلها كل من "علي بابا"، "محجوب" و"حمدان"، وبسبب غياب مقاييس التجارة الشريفة لدى الطبقة الثرية التي تعتمد على الغش، يصطدم "علي بابا" صاحب المبادئ بالتاجر "سالم" الغشاش وينتهي الأمر بطرد "علي بابا" من السوق ليعود إلى

1- مر.ن.ص.48.

مهنته حطّابا كما كان. ولكن الحظ يبتسم له بأن يكتشف مغارة مليئـة بالكنوز جمعها أربعون سارقًا، واستغل فرصة غيابهم وسـرق مـا استطاع ليقفز من الصفر إلى طبقة الأثرياء، ولم يتوقف "علي بابـا" عند اقترافه لإثم السرقة، بأن اقترف ما هو أفظع إذ تخلى عن مبادئه التي كان يتشدق بها سابقًا.

إن "علي بابا" في مسرحية "السيد حـافظ" نمـوذج للإنسـان الانسحابي الذي حقق العدل لنفسه بتساويه مع الأثرياء عـن طريـق السرقة (أي بطريقة غير شريفة)، كما تحوّل بين عشية وضحاها من صوت الثورة والمتمردين، إلى شخص متخاذل تخلى عن الأصـدقاء والفقراء وعن نصرة المظلومين، فمع أول فرصة تحول من النقيض إلى النقيض. ونجد بأن بعض القصص سمت بشخصية "علـي بابـا" وجعلتها تبدو في صورة مشرقة، لأنه ساعد الفقراء والمحتاجين بتلك الأموال التي سرقها من المغارة، في حين نجد أن "السيد حافظ" غيّـر ملامح هذه الشخصية، ليستفز ذهن المتلقي الصغير وذلك عن طريق تكثيف الصور، والتضاد الذي حدث في تصرفات "علي بابـا" وهـذه السلوكيّات المتناقضة كانت فرصة خصبة لتعميق بعـض المفـاهيم المتعلقة بالأنماط السلوكية الجيدة التـي يجـب أن يتبناهـا الطفـل، والأنماط السلوكية السيئة التي يجب أن يواجهها بـالرفض والنفـور. وقد ركز الكاتب على بعض المفاهيم التي فقدت ويجب البحث عنهـا واسترجاعها وبناؤها من جديد كالعدل والحقيقة ..، كما تطفـو مـن جديد على السطح (في هـذه المسـرحية) قضـية الأرض المحتلـة «محجوب: أغلقوا الأبواب جيدًا، واحموا بيوتكم من اللصوص. فـإذا سرق البيت ... سرقت الأرض»[1].

1- علي بابا: السيد حافظ. دار آزال، لبنان.ط.1. 1990.ص.15.

وعلى ضوء ذلك نجد الكاتب يحرص حرصًا شديدًا على جعل الأطفال يستوعبون طبيعة هذه القضية، ومن ثمة يتخذون مواقف جادة وصارمة في المستقبل بعيدًا عن كل تضليل، طالبًا منهم أن يسلكوا الطرق السوية لتحقيق أهدافهم وعدم الاعتماد على السرقة والسلوكيات الشاذة والسيئة لتحقيقها، كما أنه ينمي الوعي لديهم بقيمة الأرض وقيمة الوطن وضرورة حمايته والذود عنه متى لزم الأمر. ولتعميق الرؤى والأفكار التي يود "السيد حافظ" نقلها وإيصالها إلى الأطفال لم يترك جرائم "علي بابا" تمر هكذا دون عقاب، ولهذا الغرض قدم"علي بابا" للمحاكمة من قبل العامة واعترف بما اقترفته يداه وعاد إلى مهمة الاحتطاب، فما بني على باطل فهو باطل. وبهذه النهاية تستمر المفاهيم لدى الأطفال كما أرادها الكاتب أن تكون، طالما أنها سارت في الطريق السليم، بمنطقة الأمور ووضع كل شيء في مكانه المحدد.

القضية الفلسطينية مشكلة تقض مضجع "السيد حافظ"، ويحاول عبر مسرحياته الموجهة إلى البراعم أن يرسخها في أذهان الأطفال، وينمي إدراكهم لحقيقة وأبعاد هذه القضية، إذ نجده من جديد يطرحها في مسرحية بعنوان (سندس) ولكنه أفسح المجال رحبًا وواسعًا فيها للتعبير عنها أكثر، بل إنها القضية المحور في هذا العمل الإبداعي. ويسعى من خلالها الكاتب إلى استفزاز جمهور الأطفال لتفجير روح الفعل والممارسة، بل إنه يرى الخلاص على أيديهم لأنهم جذوة التغيير لا محالة، فالأمل كله قائم عليهم لتغيير الوضع الذي أصبح مهزلة، كما أنه يدين فيها العرب نظرًا لتخاذلهم وتقاعسهم عن توحيد الصفوف واستثارة الهمم لتحرير بيت المقدس، وكأنه يبحث عن الصحوة التي راحت في سبات عميق عند الكبار، ليجسدها عبر الأطفال.

وتمثل شخصية "سندس" فلسطين الجريحة، بينما يمثل كل من "أبو صالح" و"أبو عدنان"، الدول العربية التي انشغلت عن القضية الجوهرية وهي تحرير فلسطين، بقضايا تافهة كالنزاع على الحدود. كما تمثل كل من شخصية "سارة" و"أم سارة" و"الشاويش" العدو الصهيوني، الذي لا يدخر جهدا في التخطيط للاستيلاء على بيت المقدس ويعزز جهوده أكثر فأكثر. وفي المقابل لا نلمس من الطرف المضاد أو المعاكس إلا التخاذل بما يجسد عدم التكافؤ في مستوى الدفاع عن القضية الأساسية لكل طرف منهما، ومن ثمة تقلص فرص النجاح في تحقيق النصر على العدو الصهيوني، طالما أن هذا الأخير يتمتع بروح الوطنية أكثر من الدول العربية، ويبقى حلم الكاتب متعلقا بالأطفال،إذ نجده يعبر عن ذلك بقوله: «إن كاتبًا ينهض كل صباح ليرى الشمس طفلاً ... وأرى هؤلاء الأطفال الصغار الرضع الحلم في أن يكون أحدهم أنشودة هذا الوطن الذي يخلصه من الجوع ويحرره من الحزن ... الأطفال هم صوت الاخضرار الذي ينادي أعماق الكاتب العربي كي يستيقظ ويقاوم ويكتب كالعصفور ... إنك بالكتابة للأطفال تدق باب المستقبل باب الصحوة التي ماتت فينا»[1].

إننا نجد الكاتب عبر شخصية "سندس" يشكو مأساته ويتوجه عبرها بحديثه إلي جمهور الأطفال ليخاطبهم بما يريد أن يقوله (ككاتب)، كما حثهم على أن يكونوا في مستوى طموحه، وأن يقودوا حركة فعلية للتغيير ولتحقيق ما عجز الكبار عن تحقيقه.

إن سياسة "السيد حافظ" في مسرح الطفل، اعتمد فيها إلى حد كبير على تطويع التراث، لخلق أعمال مسرحية تشد انتباه الطفل وتستحوذ على أحاسيسه واهتمامه. ولما تحقق هذا العنصر بات سهلاً

1- القصص الشعبية في ألف ليلة وليلة في مسرح الكويت: فاطمة حاجي.ص.103.

على الكاتب أن يصب مضامينه التربوية، الفكرية، القومية،... وكل ما يود إيصاله إلى الطفل عبر تلك القوالب. ومن بين المصادر التراثية التي اعتمد عليها الكاتب السير والملاحم الشعبية، كسيرة فارس بني هلال التي كتب عنها مسرحية (أبو زيد الهلالي)، وقد طرح من خلالها جملة من القضايا التي تؤرقه وتأتي على رأسها «همومه القومية [إذ] طرح تلك المشاكل [التي تتعلق بـ] البحث عن المكان، الانتماء لهذا المكان، متى يستطيع الإنسان العربي أو الطفل العربي أن يعلن انتماءه لهذا المكان، ما معنى الانتماء؟ - هل هو شهادة ميلاد - هل هو شهادة جواز- هل الانتماء عبارة عن دفتر هل [يتم] بالقول، هل [هو] ممارسة! »[1]. كما حقق الكاتب في هذه المسرحية حيزًا معرفيًا يمكّن الأطفال من الاطلاع على الظروف المعيشية للعرب في زمن مضى، ومن ثمة المقارنة بين الحاضر والماضي.كما يضمن لهم ذات الحيز التعرف على طرق اكتساب العيش وطرق التواصل وكيف تتم الحروب، وما نوع الأسلحة المستعملة آنذاك ... بَيْدَ أنه ركز أيضًا على جملة من الفضائل والقيم التي لها شأن كبير، كسمة الكرم الذي تجسده شخصية "مفرج" الذي بلغ قمة السخاء والكرم، بأن عرض ابنته "الثريا" للبيع، لأجل إكرام ضيوفه عندما لم يجد ما يقدمه لهم.

كما جدد الكاتب عبر هذه المسرحية نداءه للأطفال بضرورة الدفاع عن الوطن وحمايته من أعدائه في الداخل أو الخارج، وقد قدم الخيانة في أبشع صورها من خلال شخصية "سعيد" رمز الفساد والخيانة، وأبرز ملامحها وصفاتها. وبالمقابل أبرز ملامح الفارس المغوار سيد الملحمة الهلالية " أبو زيد الهلالي" وصفاته، ليعمّق

1- الأشجار تنحني أحيانًا: السيد حافظ. ص.ص. 346/345.

الفارق بين الشخصيتين، وهذا لكي تتضح الرؤية أكثر لدى الأطفال فيما يتعلق بالنقيضين، الخيانة والوفاء والإخلاص للوطن. وتأتي شخصية "أبو زيد" في هذه المسرحية لتعطينا صورة مماثلة للإنسان المكافح في العصر الحالي، الذي لا يهدأ له بال حتى يخذل الخونة والأعداء على حد سواء، وذلك بالذود عن وطنه والكفاح المتواصل لتحقيق ذاته وذات الجماعة والحفاظ على الوطن رمز الأمان.

وللكاتب مسرحية أخرى مستلهمة من إحدى السير الشعبية وهي مسرحية "عنترة بن شداد" الشاعر العربي والبطل الشجاع، الذي تخلد كتب الأدب، والشعر،والتاريخ سيرته وشعره وبطولاته. ويحمّل هذه المسرحية زخمًا من الحكم والأمثال. وقد ركز فيها على قضية الدفاع عن الوطن إلى جانب إبرازه للكثير من الفضائل كالشجاعة والاستبسال، كما يظهر قيمة العلم عالية بينما يظهر الجهل منحطًا. ويدعو الكاتب في هذه المسرحية إلى التلاحم والتكاتف الجماعي لتحقيق الأحلام والآمال. ثم إن "للسيد حافظ" مسرحيات عديدة(*) تعالج قضايا متنوعة لا تخرج في إطارها – دائمًا – عن السلوكيات التربوية، والأخلاق الحميدة، والقضايا المصيرية ... وغيرها مما يسهم في بناء طفل واعٍ متفطن لكل ما حوله، مستوعب لواقعه وله أمل في غد أفضل، وإحساس بالمسئولية اتجاه ما ينتظره. ويبقى أن نقول: كما قال الكاتب "السيد حافظ" بأن مسرح الطفل هو «مسرح المستقبل وأرجو أن يبزغ فجر فني جديد لمسرح الطفل قادر على التعبير عن مشاكله، فالطفل العربي لا يستطيع أن يهرب من واقعه في هذا العالم، إنه مطارد بأجهزة الإعلام صباح مساء، يسمع، يقرأ،

---

*- مثل مسرحية (أولاد جحا) ومسرحية (لولو والخالة كوكو) ومسرحية (فرسان بني هلال)، مسرحية (بيبي والعجوز)، ومسرحية (بنت السلطان والأشرار)، ومسرحية (قميص السعادة).

يرى، إنه محاط بكل قضاياه الواقعية بدءًا من الشارع والحي والبيت والمدرسة إلى عالم القنوات الفضائية»[1] فالأجدى أن يلتمس كتّاب مسرح الطفل الطريق السليم نحو مسرح هادف يبني الإنسان؛ يبني فيه القيم والفضائل، ويمده بالقوة والثقة في النفس، ويفطنه إلى ضرورة الالتزام بفعل التغيير مستقبلاً، وكل هذا في قوالب تتناسب وخفة الأطفال وحركيتهم وإيقاع طفولتهم وبراءتهم الحالمة.

وصفوة القول أن «مسرح الطفل مؤسسة فنية تسعى إلى تكوين و بناء شخصية المشاهد الصغير تكوينا فنيًا، وتعّوده منذ صغره على استيعاب المسرح وفنونه معتبرا إياه حاجة روحية ثقافية، وتذوقا جماليًا لابد من وجوده في حياته عبر جميع مراحل نموه الجسمي والعقلي»[2].

يبقى أن نقول إن مسرح الطفل في العالم العربي ما يزال في بداية الطريق ويحتاج منا أن ندرك هذه الحقيقة، وأن نتعامل معها بمرونة أكثر تمكننا من تجاوز هذه الحقيقة إلى واقع أفضل، نصنع من خلاله مسرحًا متميزًا يليق بأطفالنا في الوطن العربي، حيث يلقنون من خلاله المبادئ والأخلاق الفاضلة وكذا الحس القومي والديني، ويتعرفون على التراث أو الموروث الشعبي ... وغيرها مما يمكن أن يضطلع به هذا النوع من المسارح، الذي يجب أن يضع في حسبانه ضرورة بناء إنسان عربي جسدًا وذوقًا وأخلاقًا وفكرًا ولاشك أن تجربة "السيد حافظ" في مسرح الطفل تستحق كل التقدير لأنها سارت في هذا الطريق حتى وإن كانت هنالك بعض الهفوات

1- مسرحية الأميرة حب الرمان وخيرزران: السيد حافظ. العربي للنشر والتوزيع. القاهرة. ط1996.1.ص.5.

2- م.ن.ص.44.

الملموسة في بعض الأعمال فإنها لا تعدم كل عمل جديته وانتماءه الفعلي إلى مسرح الطفل الهادف.

2- أنواع التجريب في المسرح عند السيد حافظ:

يرتكز التجريب عند "السيد حافظ" على التنوُّع الذي يفيد التميُّز بما يضمن نقل الأفكار إلى المتلقي بشكل جيد، ومؤثر في الوقت نفسه.لذلك نجده يعمد إلى التجريب علىالمستويين، مستوى الشكل ومستوى المضمون. وسنحاول التحدث باختصار عن تجربته على المستويين.

أ-على مستوى الشكل:

إن "السيد حافظ" لا يتوقف عند الأشكال المسرحية القديمة والكلاسيكية في بناء مسرحياته، بدءًا من تقسيمها إلى ما يشكل بناءها وثناياها ككل – كما سنلاحظ بالتفصيل في الفصل الثالث – فقد آثر الكاتب أن يجد لمسرحه تميّزًا من خلال ذلك المزج بين الأشكال التجريبية الحديثة التي تركت أثرًا في المسرح العالمي ككل،كمسرح العبث والمسرح الملحمي، والمسرح التراجيكوميدي..وقد حاول الكاتب من خلال أعماله أن يعطي صبغة خاصة لهذه الأشكال التي أدرجها بشكل مختلف إلى حد ما؛ إذ لم يلجأ إلى الإعتماد على شكل معين في مسرحية وآخر في مسرحية أخرى، بل كان يمزج هذا بذاك في العمل الواحد لكي يأتي بالجديد المفيد دون أن يغفل في الكثير من الأحيان تأثير هذا الجديد عل المضمون، هذا الأخير الذي يأتي في مقدمة اهتمامه. إذ لاشك أن المسرحيات التي توقفنا عندها تجلو لنا هذا الجانب بشكل جيد، وستتضح الرؤية أكثر عندما نقف عند أهم الأشكال المسرحية التي عمد الكاتب إلى توظيفها ضمن أعماله في الفصل

الثالث من هذا البحث. ولا تفوتنا هنا الإشارة إلى شكل من الأشكال المسرحية التجريبية الحديثة وظفه "السيد حافظ" نسبيًا في بعض أعماله ولكن ليس بصورته الأصلية، إنه (المسرح داخل المسرح)؛ فقد عمد الكاتب إلى توظيفه بشكل مغاير في مسرحياته من بينها مسرحية (لهو الأطفال في الأشياء شيء) إذ يمثل"طفل3" و"فتاة2" مشهدا عن استعداد سيدنا "إبراهيم الخليل" للتضحية بابنه "إسماعيل" إذ يقول الكاتب:

«طفل3: نام إسماعيل .. إبراهيم والسكين.

(ينام طفل3.. وفتاة2 تقترب منه تمثل المشهد)

فتاة2: هكذا .. هكذا أراد الإله .. وفداه الله بذبيحه إن الله غفور رحيم»[1]. فهذا المشهد خارج – في حقيقة الأمر – عن أحداث المسرحية ويشكل في أحد وجوهه (المسرح داخل المسرح). ونجد أن هذا الشكل يبدو جليًا وواضحًا إلى حد كبير في مسرحية الخلاص، إذ يتحدث المخرج وعمال المسرح عن حيثيات هذه المسرحية وفحواها، وهدف الكاتب منها وهذا الجانب يشكل (المسرح داخل المسرح) من حيث بروز المخرج وعمال المسرح وظهورهم أمام الجمهور، من مثل قول الكاتب:

«المخرج: (يظهر أمام الجمهور والعمال يقومون بتغيير ديكور المسرح ...) وزي ما اتفقنا ... المسرحية زي الحياة ... زي النيل ... والكاتب مصمم إنه يكتب المسرحية من سبعة وستين لثلاثة وسبعين .... وعلى قد ما تحلم مصر ... الكاتب يحلم .. وعلى قد ما تخطي الشمس عتبة الصبح ... الكاتب بيخطي رموش الناس ويسكن في نن عيون الخلق المنسية المطوية جوه أحلام ضيقة...

1- لهو الأطفال في الأشياء شيء: السيد حافظ ضمن الأشجار تتحنى أحيانًا: السيد حافظ.ص. 140.

عمال الديكور والمخرج: وطول ماقلب بيدق وطول مـــا فيـــه مخرج متحّمس وملحن صادق وممثل شـــريف وودن بتفـــتح عينيهـــا للطريق ... إحنا حنقدم المسرحية لأن مصر مش حادثـــة أوحكايـــة أو فعل تسالي أو كلمة ... مصر حاجة تانية ...»[1]. فإذا كان هذا المقطع والمقاطع المماثلة له تشكل المسرح داخل المسرح إلى حد مـــا، فإنهـــا تبرز أكثر كسر الجدار الرابـــع بمخاطبـــة الجمهـــور وتحطـــيم كـــل الحواجز.ونضيف في هذا الإطار مثالاً آخـــر مـــن مســـرحية (تعثـــر الفارغات في درب الحقيقة بحث!!) تمثل فيها شخصـــيات المســـرحية مشهدًا خارجًا عن المسرحية إلى حد ما، إذ لايعدو أن يكـــون حكايـــة ترويها إحداها عن زوجها ولكنها ممثلة في مشهد، يقول "السيد حافظ":

«"المرأة2": قال زوجي (تمثل دور الزوج)

المرأة 3: (مقاطعة) قلت لك أكثر من مرة أريد أن أتخلص من الطفل ... لمن أنجبه ... للمأساة ؟

المرأة4: لك....

المرأة3: تمثل دور الزوج أنا لا أرغب أن ألد مأســـاة ولا أريـــد أن أنجبها.

المرأة 2: إن كان أبله يغسل وجهه بالممارسة المبتذلة ... ويمـــارس التساؤل والصمت.

المرأة1: (تعود من التمثيل) إذا كان ســـيولد أســـمر أعطيـــه لي...»[2]. ومن هنا فإن "السيد حافظ" يرفع شعار التميُّز ولكن التميُّز

1- الخلاص: السيد حـــافظ. ضـــمن حكايـــة الفـــلاح عبـــد المطيـــع: الســـيد حـــافظ. ص.ص.232/231.

2- تعثر الفارغات في درب الحقيقة بحث: السيد حافظ.ضمن الأشجار تنحنـــي أحيانًـــا: السيد حافظ.ص.241.

الواعي والمجدي على كافة المستويات والذي قام بتوظيف كل ما تتسع له أعماله من أشكال مسرحية تجريبية مع عدم اعتماده عليها حرفيًا، بل محاولته في كل مرة التنصل من بعض أطرها بما لايضر استخدامه لذلك الشكل أو ذاك في مسرحياته بل بما يتناسب والمضامين التي يطرحها.

ب- على مستوى المضمون:

إذا تحدثنا عن المضمون فإن تجربة "السيد حافظ" تجربة فنية، لأنه وبكل بساطة آثر أن يخرج بأبداعه من المحلية الضيقة إلى العالمية الرحبة، لتشمل أعماله معاناة الإنسان أينما كان؛ أي أنه لم يجعل حدودًا لمسرحياته ولم يهتم فقط بما يعانيه الإنسان العربي حضاريًا، ثقافيًا، سياسيًا واجتماعيًا ...، بل وجه اهتمامه إلى الإنسان في كل أنحاء العالم؛ فالمعاناة واحدة وأشكالها متنوّعة، بغض النظر عن اختلاف العرق، والجنس، واللون، واللسان، والحدود، فالمأساة واحدة في كل مكان. فقد جعل الكاتب من مسرحه لسان حال الإنسان، لذلك سمي مسرحه بمسرح الإنسان لأنه يحمل من القيم الإنسانية، والمعالجة الواعية والرصينة لما يكابده الإنسان بشكل يفتح آفاقًا جديدة لدراسة الوضع على كافة الأصعدة واقتراح الحلول الناجحة في بعض الأحيان، وكل هذا بقلم كاتب عربي ارتأى أن ينأى عن التناول المحلي والقومي للقضايا فحسب بل بادر إلى تناول أشمل – نستطيع أن نسميه تناول عالمي– لقضايا الإنسان، فقد اتسع مسرحه لكل الشعوب المقهورة، إذ لا يفتأ يتحدث عنها في كل مسرحية من مسرحياته تقريبًا. وهذا النوع من الطرح يجعل "السيد حافظ" يطرق بابا جديدا وتجربة بكرًا في الكتابة الإنسانية العالمية – إن صح التعبير– وهي تجربة تستحق كل تقدير.

ثانيا/ اتجاهات التجريب في المسرح عند السيد حافظ

1- الإتجاه الثوري:

لعل أهم ما يمكن أن يميز مسرح "السيد حافظ"، هو سيطرة فكرة الثورة على تلك الأعمال التي تبدو في مجملها غضبًا وثورة وتمردًا منذ مسرحيته الأولى (كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى) (1971) مرورًا إلى أعماله ومسرحياته التي تلتها بعد ذلك كمسرحية (الطبول الخرساء في الأودية الزرقاء) (1972) ومسرحية (حبيبتي أنا مسافر والقطار أنت والرحلة الإنسان) (1979) ومسرحية (هم كما هم ولكن ليس هم الصعاليك) (1979) ومسرحية (ظهور واختفاء أبي ذر الغفاري) (1980)...وغيرها من المسرحيات.

لقد اهتدى "السيد حافظ" عبر ما يمر به المجتمع المصري من أزمات، إلى إيجاد صيغة فنية جديدة تتدفق فيها أفكار نقدية بشاعرية متأرجحة بين الرمز في دلالته المألوفة والشعبية، من أجل خلاص الإنسان، وهذه الصيغة جاءت كنتيجة حتمية استوجب وجودها ذلك الواقع المتأزم، محاولة منه البحث عن مخرج من المأزق الذي يعيشه الكثيرون، وهي صيغة لحث الناس على مواصلة النضال والتضحيات على طريق (الموت القرباني) وتثير فيهم الهمم وتؤجج نار الثأر ضد الولاة والسلاطين والحكام لتحقيق عالم من العدالة. لقد كان "السيد حافظ" من خلال هذه الأعمال – التي اتسمت بالثورة – شديد الاقتراب من الأدب التحريضي، بل هنالك من وصف لغته المسرحية بأنها محرضة وثورية وشاعرية في الوقت نفسه وذلك ما وسمها بالجدة والتميز.

إن النزعة الثورية عند "السيد حافظ" كما تكشف عنها أعماله هي «تعبير عن التمرد في جو من أزمات الفراغ والحيرة والمصادفة

من خلال شخصيات تبدأ من أزمات مرتبطة بواقع اجتماعي معين، وتنتهي إلى رؤية إنسانية لتخص مقولة الفكر بجدوى الحياة»[1]. أي أن هنالك تطورًا تسلسليًا في العمل الذي يقدمه "السيد حافظ" نستشعره بالإدراك اللامباشر، فالانطلاقة تقريبًا في أعماله تكون من الوضع الاجتماعي، لتشمل قضية أو قضايا أوسع من المنطلق، فتتسع أكثر لتقدم رؤية فلسفية وفكرية لا تخص مجتمعًا أو فردًا معينا، بل هي للإنسان عامة أينما كان. ويبحث "السيد حافظ" من خلال الدعوة إلى التمرد والثورة عن الخلاص، والحرية والعدالة والمساواة،.. فجل مسرحياته تحمل في ثناياها هذه الدعوة، كما تحمل في طياتها هذه المضامين التي تتراءى لنا في كل مرة بشكل مختلف باختلاف الشخصيات والموضوع، بل إنه خص موضوع الخلاص بمسرحية عنوانها (الخلاص) طرح من خلالها مختلف القضايا -كما لاحظنا- ولا بأس أن نسوق منها هذا المثال الحي، وهو دعوة صريحة إلى الثورة والتمرد على الأوضاع المتعفنة، وعلى الاستغلال أينما كان،ولكن بالرصاص وليس بالكلمات.

«ماجدة: أستاذ .. أكتب إيه في وسط السطر.

فؤاد: أكتبي الخلاص.

الكورس يغني لا لا .. ازرع لا للهزيمة .. ازرع لا .. ازرع لا في وش عدوك، ازرع لا ولا يهمك .. اطلع فوق الهزيمة مقاومة مقاومة اضرب .. اضرب رصاص واحصد خلاص. واحصد .. أحصد .. احصد .. خلاص»[2].

1- (حكاية مدينة الزعفران للسيد حافظ والمسرح الثوري): سعيد الورقي. مجلة مرآة الأمة. 1986. ص. 575.

2- الخلاص: السيد حافظ.ضمن حكاية الفلاح عبد المطيع: السيد حافظ.ص.246.

والدعوة إلى التمرد عند "السيد حافظ" لا تتوقف، طالمــا أن الوضع لا يزال على حاله، لذلك يطالعنا بها في كل مســرحية مــن مسرحياته، ففي مسرحية (علمونا أن نموت وتعلمنا أن نحيا) نجد أن "سجين1" يشرّح الوضعية الاجتماعية المزرية ليصــل إلــى الحــل النهائي الذي لا مناص منه وهو الثورة،إذ يقول:

«علشان الحرير يبقى فوق الجلد الناعم، علشان البشــر يبقــوا لونين ناس فوق وناس تحت، ناس بتاكل وناس ما بتاكلش، علشــان صوت الفقير المخنوق يعبر المواني والبحار ويســطع لهيــب كأنــه نهار، علشان الوطاويط اللي بتمص دم الغلابة، علشان نحوّل النعومة والسرحان والخوف لخشونة وتفكير وشجاعة، علشان الشجر يزهر، والنفاق والزيف يختفي لابد يتغسل عمر الإنسان بالثورة»[1]. ويجــد الكاتب في الخوف المانع الأكبر أمام ثورة الإنســان وتمــرده علــى الأوضاع، إذ إنه حال دون تحركه ليغير واقعه، فثورته إذًا يجــب أن تكون على الخوف قبل كل شيء، يقول الكاتب في مســرحية (طفــل وقوقع وقزح) على لسان "المرأة العروس":

«الخوف عمروش نوّر طريق»[2]. فالكاتــب مقتنــع تمــام الاقتناع بضرورة محاربة الإنسان للخوف القابع في داخلــه قبــل أن يواجه أعداءه،وقد عبر عن ذلك في أكثر من مسرحية،إن لم نقل فــي جل مسرحياته، وهاهو يشير إلى هذا الأمر على لسان شخصية "فايد" في مسرحية (والله زمان يا مصر)

«فايد: ... سألتني تلميذتي في يوم، العلم اللي فوق المدرسة ده علم مين؟ سألتني الحرب إمتى، وإمتى نشوف علم بلدنا .. كان فــي

1- علموناً أن نموت وتعلمنا أن نحيا: السيد حــافظ. ضــمن المصــدر الســابق ذكــره. ص.ص.122/121.

2- طفل وقوقع وقزح:السيد حافظ. ضمن الأجار تتحني أحيانًا: السيد حافظ.ص. 117.

عنيها السؤال ده، وفي عينين كل بنت قـدامي، مسـكت الطباشـير الأبيض وكتبت بالخط العريض .. الحرب لسه ما بتدتش لأنها فـي الناس لسه ما اتولدتش»[1]، ولا يتوان "السيد حافظ" لحظة واحدة فـي دعوة الأفراد إلى نبذ الخوف والجبن، لكي يتمكنـوا مـن المواجهـة الفعلية الحقيقية، ومن ذات المسرحية نسوق دعوة "مصطفى" "لفايـد" إلى التمرد على خوفه، ومن خلاله يدعو الكاتب كل الأفـراد الـذين يعيشون وضعًا مزريًا، سواء كـان اسـتعمارًا – كمـا فـي هـذه المسرحية– أو وضعًا اجتماعيًا سيئًا،...إلى تحطيم جـدار الوجـل والخوف لتحقيق الأفضل بالتمرد على الـذات الخانعـة، إذ يقـول: «مصطفى:ما تبقاش جبان واجه ولو لمرة واحدة عدوك»[2].

و"للسيد حافظ" نظرة خاصة إلى المواجهة والمقاومة والثـورة إذ يقول في المسرحية نفسها (والله زمان يا مصر): «مصطفى: أنت ما دقتش طعم المقاومة والرصاص والحرب ؟

فايد: لا أنا جندت مرة واتنين واتدربت ووقفت عشان أضرب قـالوا لي انسحب .. انسحب .. انسحب .. دايمًا الأوامـر. اسـتعد استعد النصر لنا .. انسحب وهكذا هزيمة وراء هزيمة.

مصطفى: ما واجهتش عدوك!

فايد: المواجهة يعني إيه ؟

رياض: يعني لما تتهزم تقول لا مـا اتهـزمتش .. لا مـش بالكلام بالعمل .. يعني تهزم الهزيمة .. يعني تقف بره بيتـك وفـي إيدك سلاح تحمي ولادك ومراتك والعلم .. يعني ما تنمش وفي جنتك طعم الراحة.. يعني تمسك سلاح وتقتل العدو بره وجوه»[3]، فالثورة

1– والله زمان يا مصر: السيد حافظ. ضمن مسرحية إشاعة: السيد حافظ.ص.216.

2– م.ن.ص.228.

3– م.ن.ص.ص.212/211.

عند "السيد حافظ" تعني المقاومة بالرصاص وبالدم وليس بشيء آخر، خاصة إذا تعلق الأمر بالأرض والوطن؛ فمن واجب الفرد أن يدع كل شيء جانبًا لحماية وطنه والذود عنه وعن الحق بصفة عامة، وهاهي "أمل" تتحدث عن زواجها مع "مصطفى" كيف سيكون في ظل ما تعيشه مصر – في ذات المسرحية –:

«أمل: (وهي تنظر لمصطفى) المرة دي أمر الشعب، وإرادته .. صوت الجموع .. صوت الناس كلها .. عايزين الخلاص .. كنا لازم نتجوز الليلة دي، ست سنين خطوبة واحنا هنا لكن فيه حاجة أهم .. الزفة بتاعتنا لازم تكون أصوات الرصاص والحركة ... ماتشغلش نفسك بصوت الماضي وزحمته»[1].

وفي استمرار نجد "السيد حافظ" يحاول إيقاظ الإنسان والفرد أينما كان، من سباته العميق، ويسعى أكثر شيء إلى إحياء الضمائر وتنوير البصائر، ليحقق صحوة واعية بما يضمن حركة فعلية من التمرد للتغيير نحو الأفضل، على كافة المستويات، وتبعًا للأوضاع والشروط التي يعيشها الإنسان، ففي مسرحية (امرأة وزير وقافلة) نجد "المرأة" تطلق صرخة مدوية تدعو فيها "الرجل" إلى التمرد والثورة. «المرأة: (تحدّث الرجل) يا رجل قف مرة واحدة في وجه الزيف .. لا تستمع إلى بياناتهم (تنادي) يا كامل»[2] ومناداتها "لكامل" يعني استمرار البحث عن المخلِّص الحقيقي الذي يحمل مواصفات البطل الثوري، الذي يجسد الثورة كفعل وحركة لا ككلمات وشعارات فقط.

إن الثورة عند "السيد حافظ" هي الموت الذي يثمر الحياة، والذي يبني الإنسان بمعناه الحقيقي، يقول في هذا الشأن ضمن مسرحية (الطبول الخرساء في الأودية الزرقاء):

1- م.ن.ص.ص 215/214.

2- امرأة وزير وقافلة: السيد حافظ: ضمن الأشجار تنحني أحيانًا: السيد حافظ.ص.49.

«الفتى: أريد الثورة .. الموت .. الحياة .. الإنسان ...

الأم: مت إذن ... افعل أي شيء!

الفتى: (يجري .. يتجه إلى المجموعة) لقد أتيت إليكم.. أتيت لكم من أجل أن أنقذكم.. (مازالوا صامتين) انطلقوا.. كونوا شيئًا...»[1].

ولكن ما يود الكاتب الإشارة إليه فعليًا هو أن يدًا واحدة لا يمكنها أن تصفق، فالجميع مطالب بالمشاركة في فعل التغيير بعد أن تشملهم اليقظة جميعا، فالوعي بجدوى التغيير عن طريق الثورة يجب أن يدركه كل الأفراد ودون استثناء، وإلا فما هي الفائدة التي ترجى من ثورة فرد واحد أو وعيه بحقيقة ما يجري حوله دون غيره كما هو حال "الفتى" في التحول الأول ضمن المسرحية السابق ذكرها (الطبول الخرساء في الأودية الزرقاء).

«الفتى: جئت من أجل الثورة... أتسمعينني ... الثورة ... أخاف أن أقولها... سأخرج وأقولها... جئت من أجل الثورة...

الفتاة: (وهي تهز رأسها أسفًا) الثورة .. الثورة لمن؟ وبمن؟ ستقود من؟.. الملونين .. الهنود .. البيض الفقراء..

الفتى: (مقاطعًا) سأقود الصمت المطعون بالظلم في النفوس البشرية سأقود الانسحاق للطاغية للامبريالية .. الثورة»[2].

فالملاحظ أن "الفتى" الذي يمثل البطل المخلص، لم يجد من يقود، فقرر أن يقود الصمت المطعون بالظلم وكذا الانسحاق، طالما أن الأفراد قابعون في دهليز من الخوف والصمت، والاستكانة والذل. والمصيبة الأكبر هي أن بعض الأفراد – الذين هم من هده النوعية –

1- الطبول الخرساء في الأودية الزرقاء: أوزوريس. ط.1. سلسلة أدب الجماهير. 1972.ص.12.

2- م.ن.ص.7.

يرفضون الوعي والإدراك ويتحججون لـذلك بحجـج واهيـة مثـل "سجين2" في مسرحية (علمونا أن نموت وتعلمنا أن نحيا) الذي يحاول "سجين1" أن يخرجه من حالة اللاّوعي واللاّجدوى التي يعيشها.

«سجين2: ..... عايزيني أزعل وأشك في نفسي والناس ليه؟ علشان أفهم! ... ما أنت أهوه قدامي بتفهم وتعبان. أنا مستريح لأنـي مش فاهم... عايز أعيش زي ما أنا .. ولاّ إيه»[1].

لقد كانت هذه النزعة ملازمة لأعمال "السيد حافظ "منذ البداية ولا تزال، حتى في بعض نصوصه القصيرة، نأخذ على سبيل المثال ما ورد من كلمات حماسية وجمل تحريضية في نصه المسرحي الذي يحمل عنوان (رجل ونبي وخوذة) - بعـد أن حـوّل إلـى عـرض مسرحي وأدخلت عليه الكثير من التغييرات- رددها مجموعـة مـن الممثلين (بالعامية المصرية).

«ضموا كل كف فـي قلـب كـف
وأقفـــوا صـــف واحـــد
واقفوا يـد واحـدة و قلـب واحـد
لســه قــدامنا مشــوارنا الطويــل
لســه جوانــا حاجــات كثيــر
عايزة مقاومة... عـايزة الحـرب
عايزة الرصاص... عايزة الخلاص
عــــايزة مصــــــر»[2]

1- علمونا أن نموت وتعلمنا أن نحيا: السيد حافظ.ضمن حكاية الفلاح عبد المطيع: السيد حافظ. ص.ص.112/111.

2- السيد حافظ بين المسرح التجريبي والمسرح الطليعي: محمد عزيز نظمي. ص.105.

والجدير بالذكر هو أن التمرد والثورة سمتان كانتا تلاحقان "السيد حافظ" منذ ارتياده عالم المسرح كتابة وإخراجًا، وكان هذا التمرد على كل المستويات بدءًا بالثورة والتمرد على القوالب القديمة والمسرح الكلاسيكي، فرفض المدرسة الطبيعية ثم الواقعية،بل إن موقف التمرد الدرامي في إبداع الكاتب يتجاوز الإطار المألوف عن الواقع ويغوص في العقل الباطن وعالم اللاّوعي، واللاّمعقول - وغايته كما كل مبدع مسرحي مثله - هي إحداث الصدمة للمتلقي بما يحقق صحوته عما هو مألوف وعادي. والتمرد عنده - في الحقيقة- كان نابعًا من إيمانه بالإنسان وبقدرته على التغيير يقول "إبراهيم عبد المجيد": «إن السيد حافظ يؤمن بالإنسان، و بأن داخل هذا الإنسان شغفًا من مس الجن هذا الشغف ... [يجعله] متمردًا دائمًا وهذا التمرد ليس تمردًا غبيًا، بل هو تمرد متفائل بجدواه... ويكون ضد المواصفات الاجتماعية سواء وضعها الإنسان بنفسه أو كانت نتاج التقليد الزائف أو جاءت بها الحضارة»[1]. لذا نجده يعبر عن هذا التمرد بوضع الإنسان كنمط ضد مواصفات المجتمع أو مظاهر الحضارة، وهكذا يكون التمرد هو الفكرة التي نستنتجها من هذه الثنائية الجدلية التي يركز عليها هذا الكاتب كثيرًا، وهدفه في ذلك لا يتعدى البحث عن الخلاص، باستثارة المشاعر المستنفرة والقلقة في نفوس متلقيه، عن طريق تصويره الدقيق للمواقف والذي لا يحظى أي مصور بماكينته الفوتوغرافية أن يسجلها؛ لأنها لقطات حية بل هي أقرب ما تكون إلى الحقيقة، وبلغته الشعرية الممزقة ينقل القضايا الحرجة على ألسنة نماذجه التي كان يغلب عليها طابع التمرد

1- (مسرح السيد حافظ حالة من التمرد والتحريض الفكري والحضاري): إبراهيم عبد المجيد. جريدة الرأي العام.1980/2/28.

والرفض والتحسر والأمل، وهذا التشوق القلق إلى الخلاص بمعناه الواسع في زمن التوتر والبحث عن البطل المخلّص. ولكن التمرد المطلوب يجب أن يكون تمردًا على الذات، بكسر كل الحواجز التي تحول دون تمكين الفرد من التمرد على الواقع المفروض بكل تجلياته ومشاكله ونجد الكاتب يعبر عن هذا الوضع في جل مسرحياته تقريبًا، فهاهو في مسرحية (علمونا أن نموت وتعلمنا أن نحيا) يقول:

«سجين1: عليك أن تخرج من سجنك الذاتي ثم فكر في أن تتحرر من السجن الآخر.

سجين2: هذا كلام لا أفهمه.

سجين1: كل منا يخرج من سجنه.. وهم أيضًا عليهم أن يخرجوا»[1].

إن "السيد حافظ" فنان معاصر يعيش في أعماله مشاعر مستنفرة متميزة ومتفتحة، إنه يحيا وكأنه حواس التقاط وتسجيل. وتعمل هذه الحواس من داخل سيطرة التوتر والشعور بالمحاصرة، فيقدم للمتلقي شحنات متوالية من الاندهاش المزعج والمقلق والمثير في آن واحد. إنه لا يقصد بفنه أن يهدهد حواس المتلقي، وإنما أن يحدث في داخله صدمة المباغتة التي تولد التوتر والحيرة والتساؤل أكثر، والذي يؤدي بدوره إلى المعرفة أكثر. ولا يتوقف عند هذا الحد بل إنه يجعل الصدمة صدمات متسلسلة يحث من خلالها على كل ما يمكن أن يثمر في إحداث المرجو، ولعل هذا هو السر في كون أعماله تمثل باستمرار تجارب تجريبية.

إن غلبة النزعة الثورية على بعض أعمال "السيد حافظ" المسرحية، التي يصبو من خلالها إلى التغيير بفعل تأثير الصدمات التي يتلقاها الجمهور، جعلت النقاد يدرجون هذه الكتابات ضمن بؤرة المسرح

1- علمونا أن نموت وتعلمنا أن نحيا: السيد حافظ. ص.102.

السياسي الذي يهدف في مجمله إلى إيقاظ روح الأمة وتعليم الناس،كما أنه مصر على التغيير عن طريق القوة والعقيدة، ويعتمد إلى حد كبير على الحقائق أو القيمة الإخبارية للواقع. ومن هنا فعملية الكتابة للمسرح السياسي يجب أن تكون مسبوقة بمرحلة طويلة من البحث والتقصي.

أ- البعد الوطني:

يلجأ "السيد حافظ" إلى طريقة خاصة ومتميزة في طرح القضايا الملحة التي تملأ عليه فكره ووجدانه، إذ يعمد إلى وضع العديد من المضامين والأفكار في مسرحية واحدة،سواء أكانت اجتماعية أم اقتصادية أو فكرية أو ثقافية أو دينية...إلخ، ومن بين أهم الانشغالات التي تأسر فكر الكاتب وقلمه القضايا الوطنية بالدرجة الأولى،ثم القضايا القومية وتتسع اهتماماته لتأخذ بعدًا عالميًا، ولو أن الفصل بينها (أي بين هذه القضايا) في كثير من الأحيان غير ممكن،لأن "السيد حافظ" ينطلق فيها من الجزء إلى الكل ليطرح الكثير من الانشغالات ويشمل بذلك العديد من الأفكار.ففيما يخص القضايا الوطنية نجد أن الكاتب قد تطرق إلى أمهات القضايا في وطنه مصر كنكسة67 وتبعاتها، والتي تناولها في العديد من مسرحياته مشرّحًا الظروف التي جعلت الهزيمة تحدث،كما تناول بالطرح قضية عبور القناة، وتحرير سيناء، وحرب الاستنزاف كما في مسرحية (الخلاص) ومسرحية (6 رجال في معتقل 500 /ب شمال حيفا)، وتناول أثر النكسة على جيله كما في مسرحية (حبيبتي أنا مسافر والقطار أنت والرحلة الإنسان)، وعلى العموم فإن حب الوطن يظهر في كل مسرحيات الكاتب دون استثناء تقريبًا حتى وإن لم تكن بعض هذه المسرحيات مبنية أساسًا على قضية من القضايا الوطنية المحددة، فنجده على سبيل المثال في مسرحية (امرأة وزير وقافلة)، يقول على لسان "المرأة":

«مش معقول أنا سايباه كتافه جريحة. نجمة السويس مجروحة في عنيه، ونجمة سينا وقلب القدس في قلبه الأخضر بينزف .. والجولان على زناده بتصرخ .. كنت رايحة أجيب له يشرب من عرق الغلابة علشان ما يشربش من بحر الاستسلام إن عطش في طريق الدم»[1].

"فالمرأة" كما نلاحظ تستحضر كل القطع المقدسة من أرض مصر التي تعاني من جراح عديدة ضمن حديثها، وهدا لم يمنع الكاتب من أن يتحدث على لسانها عن جراح الوطن العربي،عن القدس، والجولان وغيرهما، فالوطن بالنسبة إليه لا يتوقف عند حدود البلد الذي ينتمي إليه، بل إنه الوطن العربي الكبير، فهو يعيش القضايا القومية بشكل جد حساس يترجمه استحضار كل المناطق ضمن أعماله كلما سنحت له الفرصة، بل إننا نجده في الكثير من الأحيان، يطلق العنان لإحساسه العميق بمشاكل الوطن العربي دون أن تحدّ من حرية تعبيره الحدود ولا اللهجات، ولا الاختلافات الطفيفة بين أفراد هذا الوطن، ونجده يفكر بجدية كبيرة في جل المشاكل التي يعانيها هؤلاء الأفراد انطلاقا من الأوضاع الاجتماعية، فالثقافية، فالفكرية، فالحضارية ... لذلك فإننا نجد أنفسنا أمام فنان أو كاتب جعل من كتابته عالمًا خاصًا، فكما نكتشف العالم ونجول فيه عبر الإنترنت فكذلك كتاباته، تنقلنا بين مناطق عديدة من العالم ولكن بفارق بسيط هو أنه يركز على القضايا المصيرية التي تهم الإنسان أينما كان. فالفصل – كما أسلفت – في أعماله بين ما هو قومي ووطني وعالمي يكاد يكون شبه مستحيل، لأن "السيد حافظ" يسعى دائمًا إلى معالجة القضايا التي يراها في غاية الأهمية، ليس بالنسبة

1- امرأة وزير وقافلة: السيد حافظ. ضمن الأشجار تنحني أحيانًا: السيد حافظ. ص.49.

لوطنه (مصر)، أو حسب انتمائه القومي (الوطن العربي) فحسب بل يتناولها دائمًا من منطلق إنساني، حتى وإن كانت أرضيته التي بدأ منها وطنية أو قومية، ونؤيد ما ذهبنا إليه آنفًا بما طرحه الكاتب من قضايا هامة تخص وطنه، ليوسع اهتمامه بعد ذلك إلى الوطن العربي، فالعالم بأكمله، ونسوق ما جاء في مسرحية (الخلاص) على لسان "الكورس" وجميع الشخصيات.

«يا مصر عدي .. وتحرري يا سيناء .. كحل عيون الصبايا بالرمل في سيناء زيل الغيمة الحزينة من سماء سيناء عدي حزن الشوارع .. طلقات المدافع من بورسعيد .. من الجولان .. من القدس .. من فلسطين من الأرض المحتلة من طير الإرادة من حلم الإنسان»[1].

وتكاد الوطنية تطغى على كل كتابات " السيد حافظ" وتظهر بشكل بارز في مسرحيات (الخلاص)، (والله زمان يا مصر)، (علمونا أن نموت وتعلمنا أن نحيا)، (الحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز الغاضب)، (حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث)، (عبد الله النديم)، (إشاعة) فيما لم تخل بقية أعماله من هذا الحس، إن في إشارات عابرة، أو وقفات ممعنة؛ فحب الوطن يملأ على "السيد حافظ" وجدانه، وله نظرة خاصة إلى كيفية إثبات الحب الحقيقي اتجاه الوطن، إذ يقول على لسان شخصية "الفتاة ذات الثوب" في مسرحية (محبوبتي محبوبتي قمر الخصوبة سحب في شرنقة حبنا ميلاد صعودًا).

«.. أن تحب وطنك .. أن تعرفه .. تسجن .. تشرد .. تشتت .. تبعثر .. تموت ....»[2]. أي أن حب الوطن لا يمكن أن يكون

1- الخلاص: السيد حافظ. ص.244.

2- محبوبتي محبوبتي قمر الخصوبة سحب في شرنقة حبنا ميلاد وصعودًا: السيد حافظ. ضمن الأشجار تنحني أحيانًا: السيد حافظ. ص.220.

مجرد التشدق بكلمات عابرة جوفاء بلا روح، أو برفع الشعارات، بل إنه التضحية اللامتناهية ودون مقابل، يقول الكاتب في مسرحية (والله زمان يا مصر):

«مصطفى: إحنا اتولدنا من جديد ... وإحنا في الدم بنتغسل وفي الصبح بنتعلم الإرادة، وفي المحن بنشق النصر بالبارود مش بالكلام.. إوعى تصدق النصر بييجي بالاجتماعات والمشاورات.. النصر دم»[1].

الوطن بالنسبة "للسيد حافظ" أكبر من أي تضحية يمكن أن يقدمها الفرد، ونجده يتغنى بحب مصر، ويتفنن في إبراز قيمتها، ومن خلالها قيمة الوطن على وجه العموم، وضمن كتاباته نكتشف أنه محمومًا بحب وطنه حتى أننا نخاله أكثر شخص يحب وطنه في هذا الوجود، من فرط حديثه عنه؛ إنه مولع بأبسط شيء على أرض مصر، بل إنه مغال إلى حد الوجد في حبه لكل ما تزخر به مصر ويظهر ذلك من خلال وصفه لها، ويمكن أن يتصور أي قارئ – تبعًا لحديثنا – هذا وصف الكاتب لآثار مصر التي تمثل ثلث آثار العالم، وحضارتها التي تعد من أعرق الحضارات التي عرفها الإنسان. صحيح أنه يشير إلى ذلك، ولكن ما يشده أكثر تلك العادات والتقاليد التي يصفها بكل دقة، كما يبرز روح مصر المتمثلة في الحواري والأزقة والأحياء الشعبية، وبساطة الإنسان المصري،... وقد لاحظنا ذلك – بصفة خاصة – في مسرحية (رجل ونبي وخوذة)، ونسوق هنا من مسرحية (والله زمان يا مصر) ما قاله "مصطفى" ومن خلاله الكاتب عن مصر «مصطفى: اللّي بنعمله تمنه مصر.. مهر مصر يا أمل دم .. مهر مصر شمس ونهار.. مهر مصر الحواري والفوانيس

1- والله زمان يا مصر: السيد حافظ.ضمن مسرحية إشاعة: السيد حافظ. ص.215.

والسبح والأذان في الوشوش، السمرة والمناجم والصلب والحديد والعمال والعرق..»[1].

ومن جهة أخرى نجد أن مسرحيات "السيد حافظ" سجل يؤرخ من خلاله لتاريخ مصر، أو لنقل على الأصح أنه يعيد من خلالها كتابة التاريخ حسب نظرته وعلى طريقته الخاصة، بل إنه يعيد قراءة الأحداث من زوايا أخرى أغفلت، ثم إننا نجده يطالب بطريقة ضمنية أو مباشرة بإعادة كتابة التاريخ، وتطفو هذه القضية بشكل بارز على السطح في مسرحية (إشاعة)، إذ تعد فكرة أساسية من الأفكار التي تبناها الكاتب وجسدها عبر شخصية الدكتور "مصباح الزمان" الذي كان يطالب طلبة الجامعة بإعادة كتابة التاريخ – كما سنرى ضمن الدراسة التطبيقية –. أما في مسرحية (الخلاص) فقد صرح الكاتب بهذه الفكرة على لسان الكورس قائلاً:

« الكورس: اكتبي تاريخك تاني

وعيدي كتابة الأسامي

من أحضان التراب

لأعلام البلاد»[2].

إن "السيد حافظ" مولع – كما أسلفت – بحب الوطن، الوطن الصغير الذي لن يكون صغيراً لأنه باختصار مصر أم الدنيا، والوطن الكبير الذي يمثل الوطن العربي؛ ففي مسرحية (الحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز الغاضب) نجد الكاتب يقرن إلى حد الالتحام بين الوطنية والقومية، فهو يتحدث على لسان "ليلى" عن الوطن وحب الوطن، وفي الوقت نفسه نجد أن الوطن الذي يقصده هو الأرض

1– م.ن.ص.205.

2– الخلاص: السيد حافظ.ضمن حكاية الفلاح عبد المطيع: السيد حافظ.ص.219.

المحتلة عمومًا، وهو فلسطين العربية، ومرة أخرى يدعو الكاتب عبر حديث أبطاله إلى تحرير الوطن بالسلاح وليس بالهتافات.

«ليلى: وطني هناك .. الجداول الحلوة تداعب أنفه الشامخ المقهور ووجهه الأخضر ويداه المباركة وعيناه الفسيحة .. حبات الندى تنتظرني هناك كل أمسية تناديني كأطفال ينتظرون أباهم ينادونه يا أبي .. يا أبي .. الأب قادم من الرحيل وأنا ذاهبة إليهم ينتظرني غصن الزيتون ليحتضنني وفي الاحتضان تمتص دموع الفجر أغنيتي الملونة بالشمس نحتضن أنا وسحابات وغصون وجبال وأرض مدينتي كأحضان الاشتياق للمشتاق.

- أنت متعبة؟

ليلى: لا..

- : أين وطنك الذي تريدين أن نهتف له؟

ليلى: لا تهتفوا له.. بل ساعدوني في العودة إليه.. وطني تعرفونه كما يعرفه العالم.. كيف لا تعرفه وأنت جزء من داخلك فيه يا جورج؟! بل بيت المقدس في داخلك يا صديقي (تشير إلى أخرى) سلي بيت المقدس في داخلك يا ماري اسألوه.. وطني في كل النفوس. ولكني لست فيه.. وطني في كل النفوس لكني لست فيه»[1].

إن "السيد حافظ" يستخدم من التقنيات الحديثة ما تيسر له، ليقدم لنا قضايا ملحة يعاني منها الإنسان في الوطن العربي، خاصة ما تعلق منها بالتحديات الاستعمارية والحضارية. ولعل أكبر تحد يقابله الإنسان العربي هو الاستعمار الاستيطاني الذي تمثله دولة إسرائيل

1- امرأة وزير وقافلة: السيد حافظ. ضمن الأشجار تنحني أحيانًا: السيد حافظ .ص.46.

التي يواجهها العالم العربي كأكبر عدو. لقد استعار الكاتب أحدث ما وصل إليه المسرح في الغرب من تقنيات، ليقدم لنا من خلاله مضامين عربية خالصة، وليبرز ما يجابهه الإنسان العربي من مشاكل عديدة وتحديات مستمرة ولا حصر لها، وما يعانيه من تخلف حضاري، لذا كان مسرحه «... مسرح الإنسان في واقع اجتماعي معين يموج بالصراع وهو مسرح يقترب من المسرح السياسي»[1]، الذي يعمد فيه إلى طرح الأسئلة التنويرية التي في ضوئها يحاول الإنسان العربي أن يثور وتتأجج بداخله نار الثورة والنقمة على الأوضاع، وتتزايد لديه الرغبة في التغيير. إن "السيد حافظ" يطرح أسئلة دون أن يجيب عنها، يفكك الأوضاع من خلالها ويشرّحها.كما يضع في الواجهة أهم المشاكل التي يعانيها المواطن العربي ويبرزها بعمقها، ولا ينتظر منه إلا أن يثور ويغيّر ليصل إلى طريق الخلاص أيًا مّا كان الثمن الذي يدفعه،لأن« وظيفة المسرح السياسي الحقيقي هي أن يسأل الأسئلة التي يجب أن يسألها المجتمع في لحظات القهر ولا يجب أن ننتظر منه أن يجيب [عنها]... وإنما عليه فقط أن يسألها حتى تتخذ شكلا محددًا ... وهذا الشكل الجديد الذي يمزج فيه [السيد حافظ] بين المسرح الجديد في أوربا والمسرح السياسي، ليس إلا الرؤيا العميقة الواضحة التي تصاحب ميلاد أي فجر جديد...»[2].

وإذا كان البعض يرى أن "السيد حافظ" يقترب في بعض كتاباته من المسرح السياسي، فإن هنالك من النقاد من يؤكد أنه كاتب من طراز متميز في هذا اللون، يقول "مازن الماحي": «إن السيد حافظ كاتب مسرحي سياسي ناضج جدًا في لغته الدرامية، وهو يملك

1- (أميرة السيد حافظ السينمائية): عبد الله هاشم. مجلة فنون أغسطس 1982. ص.23.

2- (الوعي الفلسفي السياسي في مسرح السيد حافظ): مازن الماحي. ضمن كتاب الأشجار تنحني أحيانًا: السيد حافظ.ص.307.

مهارات خاصة من الوعي السياسي والدراسة والمهارات في التحليل السياسي الدرامي»[1]. إننا لا نختلف من حيث المبدأ مع "مازن الماحي" فيما يتعلق بمهارات الكاتب، غير أن لنا تحفظًا على تسمية ما يقدمه "السيد حافظ" من أعمال ذات طابع سياسي بالمسرح السياسي؛ لأن ما يقدمه هذا الكاتب على الأرجح هو مسرح ذو إسقاطات سياسية، لأنه لا يعتمد في الكثير من الأحيان على أحداث واقعية تمامًا كما في مسرحيته (حكاية مدينة الزعفران).. كما أننا نجده يعود أحيانًا إلى تاريخ حدث فعلاً كما في مسرحيته (عبد الله النديم).. وفي بعض الأحيان نجده يتصور ما سيحدث مستقبلاً كما في مسرحيته (6 رجال في معتقل 500/ب شمال حيفا). ذلك أن المسرح ذو الإسقاطات السياسية كما يعرّفه "عبد العزيز حمودة" هو مسرح «قد يعتمد على أساس في الواقع وقد لا يعتمد على الواقع إطلاقًا، قد يعود إلى تاريخ حدث فعلاً، وقد يتصور مستقبلاً لم يحدث بعد، ومع هذا قد تتواجد الإسقاطات السياسية. المهم أن الفنان هنا حينما يستخدم الواقع التاريخي فعلاً لا يستخدمه في حد ذاته وهو ليس ملزمًا كفنان بالتمسك بحرفيته، ولا يجب أن يحاسب على الحرية التي يمارسها في استخدامه»[2].
ومن الأهمية بمكان أن نؤكد على وجود سمة مهمة في"السيد حافظ" وهي تنامي قوة الوعي السياسي لديه، بَيْدَ أن وعيه السياسي شديد الارتباط بنمو إدراكه العام الشخصي الذي أسهم في تكوينه تحصيله العلمي، من خلال دراسته للفلسفة وعلم النفس، وكذا ثقافته المتنوعة الواسعة لاسيما منها السياسية. أما إذا سلمنا بأن أهم ميزة في المسرح السياسي هي الدعوة إلى التغيير، فبإمكاننا القول إن أهم ما يدعو إليه المسرح السياسي عند "السيد حافظ" هو خلق مجتمع سليم ومتكامل من

1- مر.ن.ص.ن.

2- المسرح السياسي: عبد العزيز حمودة. دار البشير، عمان. ص. ج.

حيث بنائه الاجتماعي؛ بالقضاء على الطبقية والثغرات الواضحة بين صفوف المجتمع وطبقاته الدنيا وتحقيق العدل في الحصول على الحقوق والامتيازات دون تمايز بين الطبقات. كما أن هناك دعوة خالصة في مسرحه إلى ضرورة وجود عملية تغلغل اقتصادي بين طبقات المجتمع وقطاعاته المختلفة، كما أننا لا نستطيع أيضًا أن نغفل جانبًا مهمًا في أعماله ويتمثل في دعوته إلى عملية الامتزاج الثقافي والمعياري لضمان بناء أمة تحقق الخير والصلاح لأبنائها.

ب- البعد القومي:

إن "السيد حافظ" يحاول في أعماله – دائمًا – طرح القضايا المصيرية المثيرة للجدل. ونجده يعبر في جميع مسرحياته عن روح الشعب، بل إننا نشعر حين نقرأ كتاباته الطليعية أو التجريبية بأنه ضمير الشعب الذي يعبر وبصدق عن نضاله المشرّف من أجل حياة أفضل، فهو الداعي للثورة والمحرض عليها والممجد لانتفاضاتها والمخلد لشهدائها. ولا أدل على ذلك من تناوله للكثير من القضايا المهمة، تأتي على رأس قائمتها القضية الفلسطينية؛ فلقد آمن هذا الكاتب بقيمة القضايا الإنسانية التي يطرحها مركزًا على حصول الإنسان العربي على حريته وعدالته وكرامته، وهي من قبيل القضايا القومية ذات الأهمية.كما آمن بالعروبة ووحدة الكفاح لتحقيق الوحدة العربية، وإيمانه بقضايا الإنسان عمومًا كان كبيرًا، خاصة تلك التي تخص الجانب التحرري، كالقضية الفلسطينية التي تعرض لها بالشرح من جهة وشرح الموقف العالمي والعربي السلبي منها من جهة أخرى. ففي مسرحية (الحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز الغاضب) نجده يتحدث على لسان "ليلى" الفلسطينية عن موقف العالم من قضية وطنها حيث إنه تم الانتصار للطرف اليهودي وتأييده، إذ وقفت إلى

جانبه العديد من شعوب العالم، حتى تم تحقيق وعد "بلفور" وعادت الجالية اليهودية إلى أرض فلسطين، وأضحى الفلسطينيون تحت رحمة الاحتلال الصهيوني، الذي تتم مساعدته بالسلاح وبالمال والدعم المعنوي، بينما القضية الفلسطينية بقيت رهن المساعدة بالهتافات لا أكثر ولا أقل، وظل الجرح ينزف ولا يزال كذلك يقول "السيد حافظ":

«ليلى: جبال الخليل تحتضر ببطء تريد أن تراني .. الجبال صمدت في الصمت وعليَّ أن أصمد في الثورة إننا لن نهتف .. الثوار لا يهتفون لا يهتفون .. بل يهتف العالم لهم ويهتف المشجعون ..

– ليلى.

– ليلى.

ليلى: شجعوني لا.. بل ساعدوني.. بلا تشجيع الهتاف.. كما ساعدتم يهوذا عندما دخل الحانة يدّعي السكينة والذلة.. كانت عيناه حمراوين ويداه المختبئة تحت الثوب تمسك خنجرًا.. لم يكن بالحانة سوى قطة صغيرة بريئة تموء وعصافير تنطلق في أرجائها تحدث صوتًا يقتل العدم والصمت .. وكان يهوذا مجنونًا سكيرًا .. يريد الكروم .. وللأسف لم يجد سوى القطة في الحانة .. كان يشاهد الدم وهو في الحانة فذبحها.. ذبحها وهو يضحك .. ساعدتموه .. بالسلاح .. والمال .. لما تريدون أن تساعدوني بالهتاف ذبحها وهو يضحك. يضحك .. أما العصافير فقد حنطها كما حنطكم جميعًا بكل الطرق»[1].

والقطة في هذا المقطع تمثل فلسطين الجريحة وما يهوذا إلى العدو الصهيوني، وما العصافير إلا شعوب العالم التي لا تقو على أن تحرك ساكنًا لأجل فلسطين جراء المجازر التي ترتكب في حقها كل يوم.

1- الحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز الغاضب: السيد حافظ. ضمن ظهور واختفاء أبي ذر الغفاري: السيد حافظ ومحمد يوسف. ص.120.

إن كتابات "السيد حافظ" عن هذه القضية -كما يقول الناقد- "نجيب قرشالي" لا تقل أهمية وفاعلية في دورها عن كتابات كل من "توفيق زياد" و"محمود درويش" و"غسان كنفاني" و"سميح القاسم" و"معين بسيسو" ويضيف أن مسرحه هو مسرح التنبؤ بالأحداث السياسية، فما كتبه على سبيل المثال لا الحصر في مسرحية (6 رجال في معتقل 500/ب شمال حيفا) عام 1971 التي تم نشرها بعد عشر سنوات من كتابتها أي عام 1981، فيها الكثير من التنبؤات التي تحققت كما توقعها وخاصة ما تعلق منها بإبرازه للمواقف المتخاذلة التي بادرت إلى اتخاذها الأنظمة العربية ومنظمة التحرير الفلسطينية وغيرها[*]. ويظهر قلق "السيد حافظ" بشأن القضايا القومية في ثنايا العديد من مسرحياته، فما يلبث أن ينساب هذا الانشغال بشكل عفوي يعكس مدى أهمية هذه القضايا بالنسبة إليه ويثبت بأنها تؤرقه وتملأ عليه تفكيره. فهاهو يقول في مسرحية (رجل ونبي وخوذة): «الرجل: كنا في يافا.. كنا في غزة .. كنا في بور سعيد.. كنا في سينا.. كنت .. مستني الفجر أيوه كنت باستناه.. وكان الصمت بيشنق قلق الإنسان المذبوح جوايا»[1]، وإذا عدنا من جديد إلى القضية القومية التي تشغل فكر الكاتب بشدة وهي القضية الفلسطينية، نجد أنه لا يتوانى لحظة واحدة في كشف اللعبة الخسيسة التي يلعبها العدو الإسرائيلي وتتغاضى عن أعماله الدنيئة وأفعاله الشنيعة كل دول العالم خاصة العظمى منها كما يدين التاريخ بأكمله بسبب وجومه وصمته الرهيب، يقول الكاتب على لسان "ليلى" في مسرحية (الحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز الغاضب): «- اهتفي يا ليلى..

---

*- دراسات في مسرح السيد حافظ.ج.1.ص.94.

1- رجل ونبي وخوذة: السيد حافظ.ضمن الأشجار تنحني أحيانًا: السيد حافظ.ص.19.

ليلى: لا أستطيع.

– لماذا ؟

ليلى: شعارات الضعف.

– إمكانية الذين لا يملكون السلطة ويرفضون وضعا ما...

ليلى: لا أستطيع أن أهتف فالهتاف ليس من صفة الثوار.. الثـوار إذا هتفوا فقدوا ثوريتهم،العالم يهتف لهم ولكنهم لا يهتفون. وهتاف التاريخ قد أصابته رصاصة قتلوه بالجليد بالدولار .. بالـدم .. بالطرد .. بالثرثرة .. ذبحوا الهتاف في حلق الإنسانية .. نزفت ضلوع الهتاف بصاقًا في وجه بشاعة أسلاك الدولار .. شـعبي شهادة ميلاده قذفوها على البلاط تحت أقدام رجـال الحفـلات الدبلوماسية .. شهادة مـيلاد شـعبي المثقفـون ذوو الألـوان والوجوه المختلفة أوراقا للاستعمال من الزكام الفكري..»[1].

وختامًا فإن "السيد حافظ" أولى اهتمامًا كبيرًا للقضايا القوميـة، وحاول جاهدًا طرقها والتوقف عندها طويلاً بالشرح والتحليل، كمـا يدلي بآرائه الخاصة حيال كل قضية دون أن يبخل في تقديم الحلـول التي يراها مناسبة لحلها، متمسكًا في كل الحالات بها لأنه يصـدرها عن قناعة ودراسة وتحليل عميقين لكل المواقف.

ج - البعد العالمي:

إن كتابات "السيد حافظ" أثبتت أنه أحد المناضـلين الحقيقيـين الذين أسهموا بالكلمة الحقيقية، الكلمة الطلقة في نشر الوعي وإذكـاء روح التمرد والثورة لدى الأفراد الذين يعانون مـن القهـر والظلـم

1- الحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز الغاضب: السيد حـافظ. ضـمن ظهـور واختفاء أبي ذر الغفاري: السيد حافظ ومحمد يوسف. ص.ص.117/116.

والاضطهاد، وذلك لخدمة القضايا الجماهيرية ورفع المعانـاة عـن كاهل الشعوب المغلوبة على أمرها. فقد كان التجريـب هـو مـلاذه الوحيد في تحقيق مراده،وهو المسلك الذي مكنـه مـن أن يخـوض نضاله المرير ضد القهر والاستبداد والديكتاتورية ضـد الشـعوب، ليفجر شرارة الانتفاضة والثورة العارمة على كل أشـكال التـردي والقهر والتخلف.ومن هنا لم تكن نكسة حزيران لتهزمه لأنها أمدتـه بفيض من الإصرار والتحدي، فتجاوز بذلك أحلام الرومانسية ليصبح إبداعه محاولة لبناء واقع جديد يواجه الإمبريالية ويناضل من أجـل الديمقراطية والحرية والعدالة. وباعتباره ينتمي إلى جيل السـبعينيات هذا الجيل الذي تجرع مرارة الهزائم الواحدة تلو الأخرى، فلم يكـن يتابع ما يحدث في صمت وتحسر، وإنما ركز جـل جهـوده علـى القضايا التي لم يجرؤ الكثيرون على مناقشـتها مـن بينهـا قضـية الديمقراطية والحرية السياسية، والدفاع عن حقوق الإنسان المهضومة في المجتمعات التي تفتقد التقاليـد الطبيعيـة للعلاقـة بـين الحـاكم والمحكوم،كالمجتمع العربي. وبذلك تمتزج فـي كتاباتـه النزعـات المختلفة من ثورية وإنسانية وسياسية واجتماعية، فلا نكاد نتبين ذلك الخيط الرفيع الذي يربط بينها من شدة تلاحمها وارتباطها ببعضـها البعض، وحاجة كل واحدة منها إلى الأخرى لوضوح الرؤيـة أكثـر وخدمة للهدف، وهذا ما يصبو إليه الكاتب.

وعموما فإن مسرح "السيد حافظ" يناصر كل ما هو حر ضد مـا هو مستعبد، ويناصر البحث عن الحرية ضـد الديكتاتوريـة ويناصـر اتساع النظرة ورحابتها ضد ضيق النظرة، ومسرحه دائمًا نجده يواجـه الحقيقة ويحاول تقديم الجديد، فالمسرح عنده يعنـي الإضـافة الدائمـة والدائبة المتجددة، ودخوله إلى مجال الكتابة – إنمـا كـان بالأسـاس – محاولة لرفض القهر والظلم والتعسف.وكتاباته احتجاج صـارخ علـى

عفن الأنظمة الديكتاتورية، لذلك كان سلاحه الوحيد في هذه المعركة هو الكلمة الجادة التي تمثل الطلقة النارية والصرخة المدوية من أجل الثورة، لتثمر التغيير من أجل ما هو أفضل للإنسان، ذلك أن تمرده في الأصل ليس تمردًا عشوائيًا، بل هو تمرد واعٍ بكل أسباب الظلم والاستبداد. ولذلك فمسرحه المتمرد دعوة إلى التغلب على مآسي الإنسان العربي والإنسان عمومًا، وعلى وضعه المزري، للتحرر من رواسب الظلم والاستغلال السياسي. فالكاتب ضمن العديد من مسرحياته ينتقل من الجزء إلى الكل، إذ لا يتوقف عند همومه الوطنية أو القومية بل يتعداها إلى العالمية، ففي مسرحية (الطبول الخرساء في الأودية الزرقاء) يطرح مشكلة التمييز العنصري الذي يعاني منه الزنوج في جنوب أفريقيا، إلا أنه جعل لأحداث هذه المسرحية بعدا شموليًا، تدخل تحته كل الشعوب التي ترزح تحت نفس المعاناة، وتطفو ذات المشكلة في مسرحية (طفل وقوقع وقزح) وإن كانت هذه المسرحية ذات أبعاد عديدة، وأحداثها متنوعة، وهاهو الكاتب يعلن صراحة عن شمولية القضية، قضية الإنسان وما يعانيه في كل بقعة من بقاع العالم إذ يقول:« باتريس: سادتي دعوتنا ليست من أجل العم (هو) وفيتنام، وليس من أجل فلسطين، وليس من أجل البوسنة والهرسك، ليس من أجل كمبوديا وكوريا.. ليس من أجل فلسطين فقط والعراق والكويت وليبيا. ليس من أجل كوبا فقط.. ليس من أجل العالم الثالث فقط.

ليس من أجل المؤتمرات المتدفقة في وريد الدم الفاسد بالمؤتمرات والمخابرات في كل بقعة من الأرض»[1].

ويحاول "السيد حافظ" عبر كتاباته دائمًا أن يضع يده على الجرح ويكون المعبر عن آلام الإنسان ومآسيه بعيدًا عن الاختلافات

1- طفل وقوقع وقزح: السيد حافظ. ضمن الأشجار تنحني أحيانًا: السيد حافظ. ص.70.

التي تفصل بين الشعوب، ويتوجه بحديثه في كثير من الأحيان إلى أولئك الذين صنعوا قهر الإنسان بجبروتهم. ويقول في المسرحية نفسها: «الزنجي: أيها السادة المقنعون دعوناكم إلى حفلنا لنقول لكم إننا لا نعيش في أمن لكنه الخوف من ترددكم.. في ذبذبة قوانينكم المفروضة بالنسبة لنا، وآمال الإنسان تنتحر في كل لحظة من حضارتكم المجنونة.. إنني أستغيث منكم إليكم»[1].

ويقول في موضع آخر: «الزنجية: السادة المقنعون في داخل كل كلمة خلاصة مذابح الإنسان .. الإنسان يتفرق في هذه المدينة .. القهر ناطح السحاب.. يعيش الإنسان اللحظة دهرًا يموت قهرًا .. يحاول أن ينشب بأظافره في طموحه ببلده الهلامي بمخالب الإنسان القرد.. حين ذاك يا سادة نشعر أننا كلمة في عجينة جنونية تموت فينا الإنسانية بل إشراقة الإنسان الأولي..

أحد المقنعين: من يتحدث؟

– امرأة زنجية.

– المقنعون لا يجلسون مع الزنوج»[2].

يحاول "السيد حافظ" أن يمس كل القضايا الإنسانية التي تهم الإنسان أينما كان، ويسعى إلى تجسيد ذلك حتى من خلال شخصياته التي تنادي بذلك، والتي لا يجعلها عربية فقط بل يوظف شخصيات غربية ليوسع مفهوم التلاحم بين بني البشر ومناشدتهم جميعًا للحب والسلام ونبذ العنف والاستعمار أو سلب الحق من الشعوب الضعيفة بغير وجه حق ونلمس ذلك مثلاً في ما جاء ضمن مسرحية (الحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز الغاضب) إذ يقول الكاتب: «يظهر شباب من مختلف الاتجاهات الفكرية في ألمانيا الغربية يهتفون:

1- م.ن.ص.ن.

2- م.ن.ص.ص.77/76.

– أوقفوا الحرب في فيتنام.

– أنقذوا الإنسان في جنوب أفريقيا.

– الإنسان الأبيض يذبح الأسود»[1]. كما يحاول الكاتب أن يمس كل الشعوب المقهورة دون استثناء ويفسح مجالاً للوقوف إلى جانبها لتأييد ثوراتها، وربما نجده يتحسر في كثير من الأحيان لأجلها تمامًا كما في مسرحية (طفل وقوقع وقزح) إذ يقول:

« ماري: لاوس .. كوريا .. فيتنام .. شيلي .. بوليفيا .. كمبوديا .. الثورة هناك معرضة للطعن دائمًا وانتهت الثورة وفلسطين محتلة .. والعرب متخاصمون والحال في سوء والاتحاد السوفييتي يباع .. والزنوج يبكون »[2].

كما ينعى الكاتب عبر أعماله هاته إنسانية الإنسان التي فقدها بفعل عوامل عديدة وما كان له أن يفقدها مهما كانت الظروف، يقول في مسرحية (الحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز الغاضب) مشيرًا إلى ذلك:

«مارلو: شيطان وإنسان يبيع نفسه.الإنسان لا يبيع نفسه إلاّ لإنسان مثله أو يبيع نفسه لنفسه أو..

ليلى:.. انظر كيف يبيع الإنسان نفسه لنفسه يا مارلو؟.

مارلو: يبيع إنسانيته من أجل رغبة دنيئة في ذاته فيبيع نفسه الطيبة لنفسه الشريرة»[3].

ومن هنا، وحسب ما لاحظناه، فإن "السيد حافظ" محموم بحب الإنسان وجل ما يتعلق به، ويهتم بكل قضايا العالم، ويسعى جاهدا

1– الحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز الغاضب: السيد حافظ.ضمن ظهور واختفاء أبي ذر الغفاري: السيد حافظ ومحمد يوسف. ص.116 .

2– طفل وقوقع وقزح: السيد حافظ. ضمن الأشجار تنحني أحيانًا: السيد حافظ. ص.84.

3– الحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز الغاضب: السيد حافظ.ص.113.

إلى المشاركة في حلها عن طريق المسرح وبقلمه الذي يحاول أن يسخره لخدمة الإنسان أينما كان بعيدًا عن الاختلافات الموجودة كالجنس والعرق والدين،..وغيرها.

2/الإتجاه الإنساني:

إن ظهور سمتي التمرد والثورة في مسرح "السيد حافظ" بشكل بارز وبكثرة، لا يعني انحسار كتاباته المسرحية ضمن هذا اللون فقط، لأنه كاتب مسرحي ملتزم بموقفه اتجاه جيله وواقعه ومجتمعه العربي، إذ نجده من ناحية كاتب يعبر عن الواقع بمرارة وحسرة ينشد الأفضل للإنسان والمواطن، ومن ناحية أخرى يستلهم من التراث الكثير، ويوظفه مسقطًا إياه على واقع حضاري معيش. وتتسم أعماله بالتنوع في الأشكال والمضامين، فهمومه إما اجتماعية مباشرة أو حضارية، وقد يغلب الطابع الحضاري أو السياسي على معظمها، إلا أن الانطلاقة تكون دائمًا من أرضية اجتماعية مباشرة، ثم يتم وفقها توسيع النظرة حتى تشمل معان عامة وتصورات كلية.ومما لاشك فيه أن المطلع على مسرحيات "السيد حافظ" سيلاحظ غلبة الطابع الإنساني عليها أو يكشف بالأحرى وضوح النزعة الإنسانية وتجليها بشكل ملفت للانتباه، (وهي إحدى الهموم التي يضطلع بها المسرح التجريبي) وهذا يؤكد لنا – بالطبع – شيئًا مهمًا، هو أن "السيد حافظ" يسعى إلى الكتابة للإنسان، لأجل الإنسان بصفة عامة، والإنسان العربي بصفة خاصة، ورؤاه التي يجسدها من خلال أعماله تتسع دائمًا لتشمل انشغالات الإنسان وهمومه أينما كان، بعيدًا عن الاختلافات الموجودة، الدين والعرق والجنس ... لأن ما يهمه في النهاية هو الإنسان وما تنطوي عليه نفسه من مشاعر وأحاسيس، ولا

أدل على ذلك من تأكيده على أنه يصدر في أعماله عن رؤية خاصة، ولكن هذه الرؤية ليست من مستنقع ذاتي محدود منفصل يلهث خلف سراب أو اغتراب بلا معنى، هذه الرؤية -كما يقول عنها- « مغروسة في صدر مصر نابعة من منابع تفجر الأشياء العصرية، تحلق في آفاق واعية لمنح الإنسان شيئًا جديدًا...»[1].

ومن هنا فإن الإنسان يشكل بؤرة اهتمام واسعة لديه. وينطلق من هموم الإنسان العربي والمصري بصفة خاصة، ليصل في النهاية إلى معانٍ تمس الإنسان عامة. فبالرغم من أنه يطرح قضايا كلية ويهتم بالنموذج البشري، إلا أنه في الوقت نفسه يمتلك خصوصية البيئة العربية والمصرية في همومها اليومية وانعكاساتها على نموذجه البشري بكل تنويعاته، إنه كاتب يؤمن أولاً وأخيرًا بقيمة الإنسان العربي ومستقبله، منطلقًا من خصوصية الإنسان المصري ابن الحضارة الفرعونية والمسيحية والإسلامية والعربية على مر العصور. والمؤكد أن "السيد حافظ" من كتاب المسرح الإنساني،لأنه يسعى جاهدًا إلى تحقيق ذات الإنسان وقيمته، انطلاقًا من بيئته متوسعًا في مفاهيمه ورؤاه إلى دوائر أوسع ليجعلها أكثر شمولية وفائدة. وإذا كان الصدق من أهم سمات المسرح التجريبى فإننا نجد "السيد حافظ" من أصدق الكتاب المسرحيين الذين عبَّروا عمَّا يدور في أعماق الإنسان، إذ لا يهمه أبدًا أن يلتزم بالتقاليد المسرحية الموروثة بقدر ما يهمه أن يقدم رؤاه أو فلسفته التي يريد أن يعبر عنها بحرية كاملة، وهو، في سبيل ذلك، على استعداد لأن يضحي بالعناصر الدرامية المعروفة - وهذا ما سنلاحظه من خلال التحليل

1- (حوار مع): محمد جبريل. جريدة المساء.1 أبريل 1981. ضمن مسرحية حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث. أوزوريس.ص.70.

في الفصل الثالث – إذ إنه يغوص من خلال كتاباته في أعماق النفس الإنسانية ليقدم لنا التجربة الإنسانية بعمقها وأدق تفاصيلها. لذا يسميه البعض رائد المسرح الإنساني في الساحة الأدبية العربية، ذلك لأنه يتحدث في مسرحياته عن كل الأزمات الإنسانية؛ فقد تحدث في أعماله المسرحية عن النازية وأدلى بموقفه منها، كما تحدث عن المقاومة في كل البلاد التي تعاني من الاضطهاد، تكلم في مسرحه عن المشكلة الفلسطينية، وعن أزمة الشرق الأوسط، كما تكلم عن فيتنام وعن جنوب أفريقيا، تكلم عن التخلف والتراجع العربي، تكلم عن الحرية والديمقراطية المفقودة، تحدث عن الحياة المادية وتأثيرها على إنسان هذا العصر.

لقد كان المسرح يمثل بالنسبة إليه ذلك المركب الذي يجوب أرجاء الأرض الفسيحة، ومن ثمة يكون هو السفير المتجول الذي يعبر كل البلدان ويخترق كل الحدود ويسافر دون جواز، إلى كل الأقطار لأن المسرح بالنسبة إليه هو« الهوية.. الجيتار.. القصيدة.. الباخرة. كأن المسرح [هو] الأجراس التي أدق بها في أذن البلاد الغارقة في الغيبوبة»[1]، وهو ما لاحظناه من خلال تصفحنا لأعماله المسرحية، إذ يتضح لنا في كل مرة أنها لا تعالج قضية تخص الشعب المصري – باعتباره ينتمي إليه– فحسب بل تتجاوز المحدودية المكانية لتعبر عن الإنسان المقهور أينما كان، وهذا ما يكتب لأعماله الخلود والأبدية، لأنها تعنى بقضايا إنسانية محضة، ولعل هذا ما جعل "إسماعيل الإمبابي" يقول: « والذي لاشك فيه أن السيد حافظ يسعى جاهدًا إلى خلق أعمال باقية على مدى الزمن مما

1– القصص الشعبي في ألف ليلة وليلة في مسرح الطفل بالكويت: فاطمة حاجي. ص.63.

دفعه غير ما مرة إلى الخروج صراحة عن الأشكال الفنية المألوفة وإلى توسيع أبعاد فنه إلى مستوى التنبؤ العام الشامل بالإضافة إلى الاهتمام بموضوعات الساعة والقضايا المباشرة ... فهو يتكلم في مسرحه عن قضايا الإنسانية المتعددة ... إذن هذا الكاتب لم يحمل جواز سفر مصري فقط، بل في الحقيقة حمل: جواز سفر عربي أفريقي عالمي: فكل قلوب الناس جنسيته»[1].

لقد جاءت كتابات "السيد حافظ" المسرحية لتخرج لنا مسرحًا مليئًا بلغه التعبير، مسرحًا يتحدث بلسان الحياة ضد الموت. وقد قام مسرحه ليتضمن في ثناياه القيم الاجتماعية والثورية الحضارية والإنسانية ليخرجها في شكل جديد. ونظرًا لتداخل القيم المختلفة والنزعات التي يحملها مسرحه -كما أشرنا سابقا- نجد أنفسنا في عالم مسرحي خاص يقحمنا -من خلاله صاحبه- ضمن عوالم كثيرة ويمس أدق المفاهيم في ذواتنا، بما فيها الفنية والاجتماعية والفكرية والسياسية، ويضعنا وجهًا لوجه مع القضايا المصيرية، ويتغلغل إلى عوالم شتى بما يجعل جهده يتسم بالكثير من العمق الفني والأصالة والحضارة، لذلك حق للكثير من النقاد أن يقولوا عن مسرحه «هذا هو المسرح الحقيقي لأنه يعبر عن المشاكل والهموم التي تثقل كاهل الإنسان و"السيد حافظ" [يضيف هؤلاء] تجده مخلصًا لبيئته يتأملها ويتعمقها إلى أبعد الحدود، وهذا الإخلاص للبيئة هو الذي يقدم للفنان تجربة حقيقية حية يمكن أن يصورها ويعبر عنها ويؤثر من خلالها على الآخرين حتى ولو كانوا غرباء عن هذه البيئة»[2]، ذلك لأنها تطرق المواضيع الإنسانية عمومًا حتى وإن انطلق صاحبها من المحلية أو الإقليمية.

1- الفلاح المصري في مسرح السيد حافظ. خديجة فلاح.ص.40.
2- دراسات في مسرح السيد حافظ. ج.1.ص.128.

وإذا كان البعض يجهل أو يتجاهل قيمة هذه الأعمال المسرحية فإن هنالك من يشهد لها ولكاتبها بالتفوق والريادة يقول ("جوزيه ساوير" وهو من أصل إسباني)، حينما شاهد عملاً من أعمال "السيد حافظ" المسرحية «إن الرؤية الإبداعية التي أشاهدها اليوم إنما تعبر عن كاتب مقتدر موهوب، وأنه لو ترجمت أعمال هذا الكاتب الطليعي إلى اللغتين الفرنسية والإنجليزية فلسوف تهتز له أوروبا وأمريكا، وسوف يكسب المسرح العالمي كاتبًا عالميًا عربيًا يثري – المسرح حتمًا – بفكر جديد بقضايا إنسانية معاصرة، وسوف لا تقل أهمية وجودة في المسرح العالمي عن صموئيل بيكيت، ويونسكو وسوف يأخذ هذا الكاتب في الأيام القادمة مكانًا مرموقًا وهامًا بين الكتاب العالميين»[1] وهذه – طبعًا – شهادة يجب أن يعتز بها كل من يحتفي بالمسرح العربي.ثم إن "جوزيه ساوير" لم يتوقف – بعد مشاهدته لمسرحية من مسرحيات "السيد حافظ"– عند الإدلاء برأيه الذي رصدناه آنفا، بل إنه نشر مقالا في إحدى المجلات الإسبانية ضمنه آراءه ويحمل عنوان (مولد إبداع عالمي لكاتب عربي) وأعتقد اعتقادًا جازمًا، أنه لولا اتسام كتابات "السيد حافظ" بالطابع الإنساني وشموليتها من حيث طرح القضايا التي تتعلق بالإنسان، وكذا القالب الفني الذي قدمت فيه، لما يحمله من الجدة واستعمال التقنيات الحديثة في تقديم أفكاره، لما كان "جوزيه ساوير" يرفعه إلى مكانة الكتاب العالميين. فكتابات "حافظ" تبدأ من أزمات يعانيها الإنسان وترتبط أساسًا – كما أسلفنا – بواقع اجتماعي معين، ومن ثمة تشق طريقها إلى أن تنتهي إلى رؤية إنسانية تخص الإنسان في كل مكان وزمان، إذ إنه ينتهج أسلوبًا خاصًا في كتاباته المسرحية نلاحظ من خلالها

1– (عالمية المسرح في السيد حافظ): إبراهيم عابدين. مقال ورد ضمن كتاب دراسات في مسرح السيد حافظ. ج1.ص.127/126.

غلبة الطابع الإنساني والحضاري عليها؛ فقد لجأ إلى الإنبعاث من القاعدة الأساسية وهي المجتمع متوسعًا في مضامينه ليشمل أو يضمّن كتاباته معان عامة وتصورات كثيرة تتكامل مع بعضها البعض، لتحقق وضوح الفكرة التي يريد طرحها ومعالجتها بأساليب مختلفة ومغايرة.

إن كتابات "السيد حافظ" تنتقل باختصار من المعلوم إلى اللامعلوم ومن الجزء إلى الكل لتعبر عن قضايا تهم السواد الأعظم من الناس، بل إنه يريد من الإنسان ألاّ يستكين ويرضخ للواقع الذي يعيشه، وأن يتعهد بذرة التواصل الحضاري عن طريق التغيير، بالري والنماء لتكبر في داخله وتؤتي أكلها ولو بعد حين. إن "السيد حافظ" يهتم بالإنسان عمومًا ويحاول مناقشة القضايا التي تخصه عن طريق التجريب في المسرح يقول "أحمد العشري": «السيد حافظ من الكتاب المهمومين بطرح قضايا كلية بمفهوم التجريب من ناحية، ومن ناحية أخرى يطرح تيمات العدل والظلم والموت والحرية والنشء والاستلاب، إنه ينتصر للإنسان ضد عوامل القهر اقتصادية واجتماعية أو سياسية أو حتى كونية»[1] فالإنسان وحده إذًا يستحوذ على اهتمام "السيد حافظ" فتتنازع في كتاباته بل وتمتزج كل تلك الأفكار والرؤى والنزعات لتخرج لنا مسرحًا يتسم بالأبدية والخلود نظرًا لما يحمله من قيم ومبادئ تخدم الإنسان وتحاول انتشاله من الأوحال التي يعيش في ظلها قسرًا أو قهرًا، وهو الذي يستطيع أن يثور ليغير و ليصل إلى طريق الخلاص. وقد لاحظنا من خلال رصد أعمال "السيد حافظ" كيف كانت تحمل في ثناياها كل ما يخدم

1- (بين التجريب والالتزام وهموم الإنسان): أحمد العشري. مقال ورد في شكل دراسة في مسرحية إشاعة: السيد حافظ. ص.ص.247/246.

الإنسان، بل إنها لا تخلو من كل ما له صلة بالإنسان والإنسانية، وعلى رأسها مسرحية (رجل ونبي وخوذة). وقد تحدث فيها وفي مسرحه عمومًا عن مجمل القضايا التي تثقل كاهل الإنسان، كما مس كل القيم الجمالية التي ينشرها أو تلك التي تحيا في ذاته.

وسنحاول تلخيصها في جملة من النقاط، ونبرز نظرته إليها وهي الحب، الحرية، العدل والمساواة، والسلام.

أ- الحب:

للكاتب نظرة خاصة إلى الحب وهي نظرة كل فنان أو كاتب مبدع ينساب حديثه عنه عبر شخصياته، خاصة تلك التي تتسم بالرومانسية والشاعرية، كشخصية "فؤاد" الشاعر في مسرحية (الخلاص)، الذي يعبر الكورس عن أحاسيسه، وطريقته في الحب قائلاً: «الكورس: وفؤاد بيحب، ويقول على الحب وأصعب من الحب إنك لما ترجع بعد غيبة تلقى الحبيبة واقفة في كفها قلبك وقلبها وفي عينيها صورتك من سنين وفي جفنها وحشة تناديك تضمها وتهزها»[1]. ويحصر الكاتب الحب أحيانًا في حب الوطن أكثر من أي شيء آخر، تقول "المرأة" في مسرحية (امرأة وزير وقافلة) عن "كامل": «كان الحب ثوبه.. كان الحب شمسه وغنوته.. كان الحب ضله ومواله المتحني.. يا ترى مت في الحرب على أرض سيناء وإلا في الضفة وإلا في الجولان.. »[2].

ويزداد وضوح هذا النوع من الحب في أعمال الكاتب ويقرنه بالوطن إلى حد كبير، بل إن الحبيبة هي الوطن لدى الكثير من

1- الخلاص: السيد حافظ.ضمن حكاية الفلاح عبد المطيع: السيد حافظ. ص.233.

2- امرأة وزير وقافلة: السيد حافظ. ضمن الأشجار تنحني أحيانًا: السيد حافظ. ص.48.

شخصياته، ففي مسرحية (طفل وقوقع وقزح) يقـول: «المصـلوب: لـو شفتوها قبل ما موت .. قولولها إحنا اتفقنا على اللقاء فوق جسر النيل إحنـا رسمنا على النهر قلب وسهم وشمس وعروسة حلوة وعـريس .. إحنـا اتفقنا على اللقاء جنب شجرة الزيتون .. زيتون أخضر مـا تتسـوش لـو لقتوها ساكتة .. قولولها الحب مش كتمان الحب شمس وهوا وبوح»[1].

والحب عند "السيد حافظ" لا يثمر إلاَّ ثورة وتمردًا وهـا هـو يقول على لسان الشخصية نفسها:

«المصلوب:... من غير حاجز .. من غيـر كـلام مراتـي أمسكها ... نضحك سوى ونخلف ولد عاصي يقول لا وما يقولش آه وما بيطاطيش راسه على طول»[2]. والحب عند الكاتـب أيضًـا – وحسب شخصياته – ليس كلمة تقال أو إحساسًا ذاتيًا دفينًا يحتفظ بـه الإنسان لنفسه أو يبوح به أحيانًا فهو قد يستمر وقـد يمـوت حـين ولادته، بل إنه إحساس له جذور ممتدة في الزمن وله صلة بكل شيء خاصة (حب الوطن) ولا تقف في وجهه أية قوة يقول"المصلوب" في المسرحية السابق ذكرها:

«المصلوب:... ما كانش فيه حد يقدر يحوشها عني ولا يحوشني عنها.

المجموعة: إزاي؟

المصلوب: لأن الحب اللي بينا زرعينه بتنهيد ورق العنـب.. وقرابة الدم .. بفحيح الهـوى وصـوت الأذان وصـوت الـديك .. وصوت عصاية شيخ ضرير ماشي في الطريق بتوّنس»[3]. والحـب الذي تكنه الشخصيات الوطنية لأوطانها يعد جريمة يعاقـب عليهـا

1- طفل وقوقع وقزح: السيد حافظ.ضمن المصدر السابق ذكره. ص.ص.107/106.

2- م.ن.ص.108.

3- م.ن.ص.72.

القانون، ذلك أن هذا الحب يترعرع ليثمر الغضب والثورة التي تغير الأوضاع المتعفنة، وهذا شيء لا يمكن أن يسمح به النظام الديكتاتوري الفاسد الذي لا يمكن أن يرضى أبدًا بالتمرد والثورة فعلاً كانا أو قولاً، وذلك هو حال "المصلوب" في المسرحية السالف ذكرها. يقول "السيد حافظ":

«المصلوب: إشمعنا لما حد يحبها يبقى مجرم؟!. أنا كنت لازم أشوفها أنا فارش منديل قلبي الأبيض نخلتين .. شراعي في عيونها .. ورموشها غيطان أنا شفت في عيونها كلام مش مكتوب في الجرنان ولا ينقال في الإذاعة لكن كلام صادق.

الواعظ: إشمعنى انت اللي بتتكلم؟

شيخ البلد: إشمعنا انت صحيح اللي مقاوح؟

المصلوب: الكلام حق لكل الناس ربنا بيقول ﴿ وَجَٰدِلۡهُم بِٱلَّتِي هِيَ أَحۡسَنُ ﴾ وجادلهم بالتي هي أحسن. يعني قال وجادلهم ما قلش وأخرسهم وأحبسهم وأسجنهم واقتلهم واشنقهم.

الواعظ: بس يا كافر.

المصلوب: هو اللي يحب يبقى كافر أي تهمة لازم تتوجه له يا كافر.. يا متآمر.

شيخ الخفر: متآمر أيوه متآمر.

المصلوب: آه يا حبيبتي .. ليه حبك جريمة وصوتي كفر.. وأغاني ليك جريمة»[1]. والشيء نفسه يشير إليه "سجين1" في مسرحية (علمونا أن نموت وتعلمنا أن نحيا) حينما سأله "سجين2" عن سبب وجوده في السجن، إذ أجابه قائلاً:

1- م.ن.ص.ص.82/81.

«سجين1: جريمتي إني بحب البلد دي بحب أشوف فيها النهار ما بحبش أشوف الكدب والزيف والفقر والناس اللي ضـــايعة...»[1].

والحب هو كل شيء جميل لدى هذه الشخصية، فبه تستطيع أن تمحو كل الآلام لتشرق شمس الأمل،كما أنها تحلم أن تحقق به الكثير لتبني الحياة من جديد، ونلمس ذلك من خلال قولها "لسجين2": «ما تبقـــاش يائس إحنا بنقوله علشان نزرع الحب والقمح والأمل.إحنـــا اتخلقنـــا للحياة علشان نخلقها من تاني وتالت ورابع»[2]. وتختلف النظرة إلـــى الحب بين شخصيات "السيد حافظ"؛ وتعتبره بعض الشخصيات أحـــد الأسس القويمة في بناء حكم سليم كشخصية "فارس2" في مســـرحية (خطوة الفرسان في عصر اللاجدوى..كلمة)، أما "فارس1" فيرى فيه قمة الهروب، ولا يتعدى أن يكون كلمة جوفاء، يقول "السيد حـــافظ":

«فارس2: وبأي شيء نحكم ؟.

فارس3: بالحب..بالنقاء..بالشمول.بآمال الناس بأي شيء يحبه الناس.

فارس1: تتحدث عن الحب.. الحب ليس سوى تبادل منفعة أو كلمـــة مستهلكة الأنفاس محاولة للهروب»[3].

إن الحب قيمة جمالية رائعة، فإذا كـــان الـــبعض يـــرى فيـــه إحساسًا عابرًا غير ذي قيمة، فإن "السيد حـــافظ" يـــرى فيـــه القـــوة السحرية الكفيلة بلم شتات الإنسان المبعثر وحمايته مـــن الحضـــارة العصرية المجنونة التي تكاد تعصف بكل شيء جميل ونقـــي، إنـــه السبيل إلى إنقاذ إنسانية الإنسان التي تمرغت فـــي أوحـــال الجشـــع

1- علمونا أن نموت وتعلمنا أن نحيا: السيد حافظ. ضمن حكاية الفلاح عبد المطيع: السيد حافظ. ص.113.

2- م.ن.ص.114.

3- خطوة الفرسان في عصر اللاجدوى..كلمة: السيد حافظ.ضمن الأشجار تنحني أحيانًا: السيد حافظ. ص.191.

والأنانية وحب التملك والسلطة، فأضحى العالم رحى لا تتوقف جراء الحروب، بل إن الحب يشكل أكثر من هذا، إنه الأساس القويم للحكم العادل السليم.

ب- السلام:

"للسيد حافظ" نظرة خاصة إلى السلام، فهو يفرّق جيّدًا بين السلام والاستسلام، إذ لا يمكن برأيه أن يكون الاستسلام سلامًا كما يدعي البعض، بل إن السلام هو تحقيق الحرية والعدالة، بالقوة وبالرصاص لا بغيره، خاصة إذا ما تعلق الأمر بوجود الاستعمار في الوطن، فلا يمكننا أن نتصور حسب الكاتب مواجهته بدون قوة، أو أن تكون ثورتنا مجرد كلمات وهتافات، فالسلام الحقيقي يتحقق بالقوة وبالنضال الفعلي.

يقول الكاتب في مسرحية (الأشجار تنحني أحيانًا) مبينًا نظرته:

«الشايب القصير: لو أن ثورة الإنسان حقيقة لانتعش الإنسان سلامًا.

الشايب الأسود: كفى الإنسان تمردًا بلا ثورة...

الشايب الأصفر: التمرد جزء محدود في حياة الإنسان»[1]. وها هو في مسرحية (طفل وقوقع وقزح) يوضح كيف تكون عملية السلام.

«الزنجي: وما معنى الدماء؟

الزنجية: فرض الواقع.

الزنجي: والسلام.

الزنجية: لا يعني الاضطهاد والسكينة والذل.

الزنجي: ما معنى السلام إذًا؟

الزنجية: النضال يا حبيبي.

1- الأشجار تنحني أحيانًا: السيد حافظ.ص.260.

الزنجي: أسطورتنا العتيقة.

الزنجية: لكنها الحقيقة.

الزنجي: وإذا كانت أكذوبة.

الزنجية: فلنكون أو لا نكون»[1].

وفي مسرحية (الخلاص) يؤكد "السيد حافظ" على فهمه الخاص للسلام، الذي يراه في الخلاص عن طريق الرصاص ويقول على لسان "المجموعة":

«.... يا حمامة جوه الغيمة – لسه ما آنش الأوان.

على البر أرمي السلام... سلام البارود.

وأنا بحب السلام... سلام الأسود..

وبحب ولدي سلام»[2]. ومن هنا فإن السلام يجب أن يجد طريقه إلى كل الأوطان وعبر كل العالم ولكن بالقوة؛ إذا لم ترضخ القوى الغاشمة إلى حقيقة أنها استولت على أرض ليست ملكها، وإلا فالثورة والحرب هما السبيل الوحيد لتحقيق السلام، ولعل "السيد حافظ" يخص القضية الفلسطينية وجل الأراضي المحتلة بهذه النظرة ويعلن صراحة وضمنًا أنه غير راض تمامًا عن أسلوب السلام – الذي هو استسلام– المتخاذل الذي انتهجته الأنظمة العربية وباركه رؤساؤها، مشيرًا إلى أن هذا السلام بني على الاستكانة والذل لذلك فلن يثمر أبدًا، وما نراه حاليًا في فلسطين المحتلة من مجازر وانتهاك للحرمات... لأكبر دليل على ذلك.

1- طفل وقوقع وقزح: السيد حافظ. ضمن الأشجار تنحني أحيانًا: السيد حافظ. ص.ص.110/111.

2- الخلاص: السيد حافظ. ضمن حكاية الفلاح عبد المطيع: السيد حافظ. ص.186.

ج- الحرية والعدالة:

إن كل مسرحيات "السيد حافظ" لا تخلو من الدعوة إلى العدالة والمساواة، وإذا تأملنا مليًا أعماله المسرحية بدقة فسنجده يشير صراحة إلى غياب العدل وأول سمة تبين ذلك هو حديثه عن التفاوت الطبقي، ويبرز الحديث عن هذا الجانب بكثرة في مسرحية (علمونا أن نموت وتعلمنا أن نحيا) يقول الكاتب:

«سجين1: الحرب قد ما بتقتل ناس. قد ما بيشرب دم اللي ماتوا ناس تانية تكبر وتكبر لحد ما تبقى غيلان سمينة تطفو على المدينة...»[1]. وشخصيات هذه المسرحية تبين أنها يجب أن تتغلب على التفاوت الطبقي لتحقيق العدالة والمساواة ونلمس ذلك من خلال حديث "سجين 2" الذي يأمل أن يخرج من السجن ويحقق أحلامه في التغيير إذ يقول:

«حنطلع، واغسل نفسي تحت حنفية المطر ومن مية الحلم أتوب واشرب من مية العزيمة. ما فيش حاجة اسمها نحس، في الدنيا فيه قيود اجتماعية. فيه طبقة بتضيَّع طبقة لكن علينا ما نيأسش أبدًا، حبيبي معايا الأمل»[2]. ونجد أن الكاتب في مسرحية (ظهور واختفاء أبي ذر الغفاري) يدعو عبر صوت الكورس والمؤدي الناس إلى دفع الظلم إحقاقًا للحق، وتجسيدًا للعدل والمساواة وحرية الفرد إذ يقول:

«يا جميع الناس لا بد أن تقاوموا، لا بد أن تزاحموا، حذاري أن تساوموا فالسن بالسن والعين بالعين، فتدافعوا لتدفعوا الظلم، ولا تخافوا سطوة الظلام، فكلكم راعٍ، وكلكم رعية للحق والحرية...»[3].

1- علمونا أن نموت وتعلمنا أن نحيا: السيد حافظ. ضمن حكاية الفلاح عبد المطيع: السيد حافظ.ص.143.

2- م.ن.ص.135.

3- ظهور واختفاء أبي ذر الغفاري: السيد حافظ ومحمد يوسف.ص.ص.75/74.

ويجد الكاتب في لحظات اليأس أن العدالة والحرية لا تتحققان إلا على يد ملك عادل هو الله (جلّ جلاله)، ويأتي ذلك على لسان شخصية "الفارس" في مسرحية (محبوبتي محبوبتي قمر الخصوبة سحب في شرنقة حبنا ميلاد صعودًا) إذ يقول:

«الفتاة: تحرقنا اللحظات المشحونة بالرهبة والله يريد أن يتوب عليكم.

الفارس: رب الصدق والعدالة يريد أن يخفف عنكم وخلق الإنسان ضعيفًا»[1]. والحرية الحقيقية هي حلم الكاتب وحلم شخصياته الموزعة عبر نصوصه، ففي مسرحية (تكاثف الغثاثة على الخلق موتًا) يقول:

«شاب 3 :... دائمًا تنتظرون .. انتظرتم ميلاد حوريس لإنقاذ إيزيس.. انتظرتم ميلاده من أجل الثورة ؟؟

شاب 1: حين مات حلم بالحرية.

شاب 2:... حين نظرت زرقاء اليمامة حلمت بالحرية.

شاب 3:... حين تنهدت نيفرتيتي على صدر أخناتون حلمت بالحرية...

شاب 4:... في كل معابد أثينا يحلم الكهنة والفلاسفة بالحرية...»[2].

وإذا عدنا للحديث عن العدالة، فلن تتحقق في رأي الكاتب إلا بعد تحويل التمرد إلى ثورة فعلية على الظلم، وهو ما دعا إليه "سيف الدين الفاروق" في مسرحية (ظهور واختفاء أبي ذر الغفاري)، وذلك بنبذ الشك والخوف والاستسلام،إذ يقول:

1- محبوبتي محبوبتي قمر الخصوبة سحب في شرنقة حبنا ميلاد صعودًا: السيد حافظ.ضمن الأشجار تنحني أحيانًا: السيد حافظ. ص.ص.205/204.

2- تكاثف الغثاثة على الخلق .. موتًا: السيد حافظ.ضمن المصدر السابق ذكره. ص.ص.147/146.

«سيف الدين الفاروق: لقد فصّلوا القانون على مقاس الحكـام. باسم القانون نغلق أفواهنا. ونسكت على الظلم، ونرضخ، وننحنـي. ونساق إلى السجن .. بعد أن يشككوا كل واحد في الآخر... يشك في بيته، وفي جيرانه، وفي أصحابه وفي رفقائه .. ثـم .. يشـك فـي نفسه.. حتى يساق وحيدًا إلى السجن... وفي النهايـة يتوالـد الشـك والخوف. وما دام الناس يخافون.. فإنهم لـن يتكلمـوا وسـيتعلمون الاستسلام لكل شيء.. الظلم، والقهر، والفقر، والانحناء...»[1].

أما في مسرحية (رجل ونبي وخوذة) تتحدث "مجموعة1"عـن مخلّص البشرية من الظلم والأحقاد، والضـغينة والتفرقـة وغيرهـا وينشد العدالة والنقاء، يقول "السيد حافظ":

«تحدّث عن العدالة.. وحلم بالجرائيم سخرية قديمة.. نادى بالتبشير والنقاء .. صاح أنقذوا الإنسان من الجوع.. ابتقوا.. النـور فـي عينيـه ضحكوا..»[2]. ولكي يتحقق العدل وينعم الإنسان بالحرية يجب عليـه أن يضحي، وهذا ما جاء على لسان "مجموعة 2" في نفس المسرحية:

«ضلوعك يا مصر الخضرة ورد بلدي وشوك.. فوق كوبري عباس قدمنا مهر الحرية مليون حنجرة تصلب الخوف.. تهز الفساد.. قدمنا المهر مليون رصاصة في صدر الولاد البكر.. قدمنا اليد وكـام رقبة وكام لتر من الدم.. فوقيك يا كوبري عباس رسمنا علم مصـر بالدم الأحمر...»[3].

وختامًا فإن "السيد حافظ" ناشد في كتاباته كل القيم الإنسـانية الجمالية والروحية، ناشد العدل والسلام القوي لا المتخاذل، الصـدق

1- ظهور واختفاء أبي ذر الغفاري: السيد حافظ ومحمد يوسف.ص.ص.93/92.

2- رجل ونبي وخوذة: السيد حافظ. ضمن الأشجار تنحني أحيانًا: السيد حافظ.ص.11.

3- م.ن.ص.17.

والتسامح والوفاء، والحق، والديمقراطية الحقيقية، ناصر كل ما فيه خير للإنسان ووقف بصوت مرتفع ضد كل قوى الظلم والطغيان، واللاّعدل، والخيانة والغدر وكل ما ليس له صلة بالإنسانية الحقيقية، لأنه ببساطة عاش بكل مشاعره وأحاسيسه قضايا الناس،وحمل كل ما يشغل بالهم ويقض مضجعهم، ويحول دون حياتهم في ظل الأمن والسلام والاستقرار والسكينة محمل الجد، وكان بحق لسانهم وصوتهم الحي والمعبر عن كل ما يختلج بذواتهم، بل إنه لمس أدق الأحاسيس التي لا يفصح عنها لذلك حق أن يقال عن مسرحه بأنه مسرح الإنسان.



الفصل الثالث

تقنيات التجريب في مسرح السيد حافظ

أولاً / في التقطيع.

ثانياً / في المكان.

1- المكان في المسرح. 2- المكان في مسرح السيد حافظ.

ثالثاً / في الزمان.

1- الزمن في المسرح.

2- الزمن في مسرح السيد حافظ.

أ- السرد الاستذكاري.

1- الاستذكار طويل المدى. 2- الاستذكار قصير المدى.

3- السرد المشهدي.

ب- السرد الاستشرافي.

رابعًا/ الشخصية والبطل في مسرح السيد حافظ.

خامسًا/ اللغة في مسرح السيد حافظ.

سادسًا/ توظيف التراث في مسرح السيد حافظ.

سابعًا/ الأشكال المسرحية التجريبية التي اعتمدها الكاتب.

أ- السيد حافظ والمسرح الملحمي. ب- السيد حافظ ومسرح العبث.

ج- السيد حافظ والمسرح التراجيكوميدي.

ثامنًا/ مكانة السيد حافظ في التجربة المسرحية العربية.

دراسة تطبيقية

1- نموذج من مسرح الكبار/تحليل مسرحية إشاعة.

2- نموذج من مسرح الطفل /تحليل مسرحية الأميرة حب الرمان وخيزران.

إن التمرد سمة ملازمة "للسيد حافظ" في كتاباته المسرحية، فمنذ البداية في التعامل مع هذا الجنس الأدبي، أعلن عن رفضه لتلك القوانين التي تحد من إبداع الفنان وتجعله متحجرًا، فثار عليها معلنًا رفضه لها، لأن المسرح في نظره هو الحياة، والحياة أبدًا لم تكن لتنحصر في القوانين التي أرساها "أرسطو" في المحاكاة وفن الدراما، لأنها ببساطة أكثر انطلاقًا وتعقيدًا في الوقت نفسه من البناء الأرسطي وقوانينه، لذا سوف نتبين – عند الدراسة التطبيقية– كيف جاءت كتاباته في شكل مغاير لما هو معهود ومألوف، ولا أدل على ذلك مما واجهه من استنكار ورجم بعد صدور أولى مسرحياته (كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى) التي رفضت ابتداءً من العنوان، لأنها صدمت الجميع بشكلها الجديد المختلف عما هو مألوف، وما قاده إلى كل ذلك، هو تلك الحاجة الملحة إلى مسرح جديد، مسرح مغاير لما هو موجود، وتبعًا لذلك كان على "السيد حافظ" أن يحقق هاته المعادلة: مسرح جديد = هدم + بناء.

فالهدم يختص بالقوانين (كقانون وحدة المكان، ووحدة الزمان، ووحدة الحدث،...) والقوالب الجاهزة، أما البناء فيتم بابتكار وخلق أشكال جديدة، تصلح لاستيعاب المضامين الحديثة التي يفرضها الواقع. ومن ثم خاض الكاتب ثورة فنية استهدف فيها بالدرجة الأولى الشكل، الذي فك عقاله من أسر الثابت إلى رحابة المتغير.

وإذا كان النقاد يجزمون بأن "السيد حافظ" قد تمرد تمردًا كاملاً على القوانين التي سنّها "أرسطو"، وعلى كل ما هو كلاسيكي، فهذا يقودنا حتمًا إلى التوقف بشكل خاص عند الوحدات الثلاث المعروفة (المكان، والزمان، والحدث أو الفعل الدرامي) لنطرح تساؤلاً عنها،ماذا كان مصيرها على يد الكاتب؟.

لم يحافظ الكاتب على وحدة المكان ولا الزمان، ولم يبق على المقاييس المعتمدة في تحديدها كما في المسرحيات الكلاسيكية. كما أن الحدث موجود في مسرحياته غير أن تناميه وتطوره يأخذ بعدًا آخر، ويكون بطريقة مختلفة عمًا هو معروف؛ إنه حدث يمتزج إلى حد كبير بالغرابة، وهو غالبًا ما يكون في حالة السكون القائم على الانتظار والترقب لكيفية التصعيد «وإذا تحرك هذا الحدث فإنه لا يتحرك في خط مستقيم يصعد إلى أعلى، فقد يبدأ من الخلف أو يعود إلى الخلف بشكل سينمائي (فلاش باك). والحدث [عنده] يبدأ متأزمًا ويبقى متأزمًا»[1]، في كثير من الأحيان والانفراج أو الحل شيء مستبعد، وهو إشارة فعلية من الكاتب، إلى أن إيراد الحل هو نوع من التمويه والتفاؤل المشوب بالكذب، لذلك فلا مجال لما يجعل القارئ أو المتلقي مموَّها، وذلك لاعتقاده الملحّ أن مهمة المسرح الأساسية، هي الكشف والتعرية وليس افتراض الحلول، حتى وإن طرحت بعض هذه الحلول،فيجب أن تكون حلولاً فعلية تعتمد على المواجهة لا غير.وفي سبيل اضطراد الفعل الدرامي ونموه يلجأ "السيد حافظ" إلى جانب الفلاش باك، إلى تقنية استقراء حدث الغد (أو الإستشراف). والجدير بالذكر أيضًا هو أن "السيد حافظ" يجرب في كل إبداع شكلا جديدًا؛ فكل مسرحية من مسرحياته لها بناؤها الخاص الذي يميزها عن غيرها؛ إذ لا يكاد الكاتب يستقر على حال حتى يخطر بباله ما يراه أكثر نضجًا وأكبر استجابة لما يود طرقه من المضامين. وعدم التزامه بالقوانين الأرسطية جعله لا يلتزم أيضًا بقانون الفصل بين الأنواع المسرحية من تراجيديا وكوميديا، بل نجد تشابكًا وتداخلاً متعمدًا من قبل الكاتب بين هذه الأنواع بما يخدم العمل المسرحي،

1- (مسرح السيد حافظ بين التجريب والتأسيس): عبد الكريم برشيد. جريدة السياسة (المغربية) 1984/2/20.ص.8.

كما أنه لا يحترم قانون تقسيم العمل الدرامي إلى ثلاثة فصول أو أربعة،كما هو معهود – كما سنرى –. ولا يتوقف جموح الكاتب "السيد حافظ" في تحطيم عناصر الشكل المركب والقوالب التقليدية عند هذا الحد، بل يتعداه إلى اتساق اللغة وطريقة الحوار. كما أن دلالات نصوصه تتوزع في اتجاهات عديدة منها الدرامي والملحمي والتجريبي، وتتداخل الحدود بينها حتى يصعب معها تحديد هذا الشكل أو ذاك – وهذا ما سنوضحه –، ولأن التجريب في النص المكتوب يعتمد فيه المؤلف على رؤية خاصة في استخدام الموضوع واللغة والشخصية الدرامية التي يتناولها في العمل، يؤكد "السيد حافظ" من خلال تجربته «أن التجريب على مستوى النص يحتاج إلى معامل مسرحية يتوحد فيها فريق العمل مخرجًا ومؤلفًا وممثلاً ومشاهدا بحيث يتولى كل طرف ركنًا أساسيًا في العملية الإبداعية»[1].

وينطلق"السيد حافظ" في كتاباته المسرحية من منطلق أن الإبداعات المسرحية العربية يجب أن تتميز عن غيرها، ليس لأجل التميز فقط، بل لإثراء المسرح العربي بكتابات جادة، ومحاولة ابتكار أشكال جديدة وثيقة الصلة بالمجتمع العربي. وقد أعلن ذلك في إحدى الندوات قائلاً «لماذا نقف على أبواب الحركة المسرحية الأوروبية كالمتسولين ننتظر شكلاً جديدًا أو رؤية جديدة للمسرح، هل أصابنا العقم الفكري لماذا نحن الأمة الوحيدة التي ترفض أن يكون لديها مبدعيها ومفكريها؟ لماذا لا نصدّر لأوربا رؤية جديدة هي المسرح الاحتفالي والمسرح التجريبي والمسرح الطليعي»[2]. فتطلع

1– (النص الأدبي... والتجريب): فتحي عبد الفتاح. جريدة الجمهورية الثلاثاء 1988/12/20. ص. 12.

2– (إبادة المبدعين): مراسل الفجر(لم يرد اسمه). جريدة الفجر. الخميس 21/يونية/1984.ص.3.

الكاتب إلى مسرح متميز جعله من الأدباء الذين يتفننون في التميـــز بخلق أشكال جديدة ومسرح يرضي طموحه ككاتب مسرحي.

إن مسرح "السيد حافظ" يعتمد كثيرا على الأفكار التي يجعلهـــا تحيا في ذهن القارئ، وما لمسناه أنه يريدها أن تكون كـــذلك علـــى خشبة المسرح؛ فالشخصيات في معظم مسرحياته شخصيات من لحم ودم وليست شخصيات ذهنية تعادل أفكارًا، ولكن الهاجس الوحيد في هذه المسرحيات أو بالأحرى هاجس الكاتب الملح هو تقديم شخصيات وأحداث تجلو أفكاره ذات البعد والطابع الكوني، والتي ترتبط بمصير البشر جميعًا بعلاقاتهم، بأحلامهم وكوابيسهم...ولكن الملاحظ هو أن مسرح "السيد حافظ" المزدحم بالأفكار، والذي يعتمد كثيرًا على الكلمة ممتع كثيرًا أثناء القراءة، رغم تغلب الرمز والغموض علـــى الكثيـــر من نصوصه مما يجعل ذهن القارئ في حركة دائمة لفك تلك الرموز لاتضاح الرؤية، وهو مسرح أكثر ما يمكن أن يقال عنه، إنه مســـتفز لذهن القارئ فيحدث تفاعلاً بين النص والمتلقي، وهذا التفاعل يكـــون إيجابيًا حتما لأنه يكثف من إعمال الفكر فيما يطرحه مـــن قضـــايا. ولاشك أن إخراج مسرحياته إلى الوجود وتجســـيدها فـــي عـــروض مسرحية حية على الخشبة، يحتاج بالضرورة – حسب رأيي – إلـــى مخرج مقتدر، يعرف ميكانيزمات الإخراج، فيستغل أفكـــار الكاتـــب ويحاول تجسيدها بكل روحها، وإن كان المخرج – طبعًا – في زمننا هذا غير مطالب بترجمة ما يرغب الكاتب في تقديمه للجمهور، ولكن المؤكد هو أن القارئ عندما يستمتع بقراءة مسرحية من مســـرحيات "السيد حافظ" أو غيره من الكتّاب المقتدرين، يطمح إلى أن يترجم ما قرأه في شكل عرض، ليرى تلك الأفكار مجســـدة أمامـــه بروحهـــا، بالإضافة إلى ما يضفيه المخرج من لمسات وبصمات فنية أو فكرية خاصة به، تزيد العرض إغناء وثراءً.

والملاحظ من خلال تقنيات الكتابة عند "السيد حافظ"، أنه يمد جسرًا طويلاً للالتقاء بالجمهور وإشراكه في العمل المسرحي، وجعله يشترك في الفعل الماثل أمامه على الخشبة أو في مكان العرض أيًا كان نوعه. ولعل تطور الكتابة الدرامية لدى "السيد حافظ" قد اتخذ خطًا تصاعديا أثناء تطورها فيما يتعلق بعملية الانتقال من مسرح يصلح للقراءة إلى مسرح تعد فيه الرؤية الإخراجية وحركة الممثلين على المسرح، والمشاركة الفعلية التي يسهم بها الجمهور، جزءًا لا يتجزأ مما يقصد المؤلف المسرحي أن يحققه من معنى في مسرحياته.

وإذا قلنا إن مسرحيات" السيد حافظ" تصلح للقراءة لما تحمله من أفكار وما تعتمده من لغة ممتعة، فهي أصلح ما تكون، بالمقابل، للعرض خاصة إذا ألم بها مخرج مقتدر؛ لأن الكاتب عندما يقدم لنا المشاهد سردًا سيجعل نفسه، ويجعلنا أمام الخشبة فلا يهمل الديكور ولا شكل الإضاءة، ولا اللباس ولا الألوان، ولا مشاركة الجمهور أو التحام الممثلين بالجمهور؛ فهو يجعلنا رأسًا كمتفرجين في الصالة، إلا أننا في الحقيقة مجرد قراء. وقدرته تلك على جعلنا نتخيل مكان العرض وزمانه وكل ما ارتآه أساسيًا وضروري الوجود في المسرحية، يحقق لنا المتعة بفرجة فكرية ومشاركة فعلية ذهنية، غير أننا لن نستغني عن رؤية العرض رؤية العين والمشاركة فيه ماديًا.

ومن بين ما يمكن تسجيله على الكتابة التجريبية "للسيد حافظ"، هو أنه لا يدخر جهدًا في الاستفادة من الإضاءة، والديكور، والاكسسوار، وما إلى ذلك تعبيرًا عن آرائه وأفكاره في القالب أو النمط الكتابي الجديد الذي اختاره لنفسه.كما نجده يلجأ في بعض أعماله إلى استحضار بعض الأنماط الفلكلورية امتدادًا لوظيفة الكورس المعروفة في المسرح الإغريقي القديم، إضافةً إلى أنه يعمد إلى إسقاط لافتات على خشبة العرض، تدلنا عليها الإرشادات

الإخراجية(*) الواردة في النصوص المسرحية كما في مسرحيته (إشاعة)، و(حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث).

كما يلجأ "السيد حافظ" في بعض الأحيان إلى تقنية أساسية في المسرح الملحمي وهي تقنية التغريب ومن خلالها يسعى الكاتب إلى مخاطبة ذهن المتلقي قصد تحريك البنية الفهمية عنده، تمامًا كما في مسرحية (ظهور واختفاء أبي ذر الغفاري) التي اعتمد فيها الكاتب على التغريب الملحمي قصد إشغال ذهن المتلقي لحل أبعاد الأحداث المسرحية من جهة، وسعيه إلى جعل المتلقي يفهم العلاقة التي تربط هذه الأحداث بالواقع الفعلي من جهة أخرى.

وسنتوقف فيما سيأتي بشيء من التفصيل، عند العناصر المذكورة آنفًا، والتي طالها التغيير، مما يجعلنا ندرجها في إطار تقنيات التجريب،وسنبدأ بالتقطيع.

أولاً/ في التقطيع:

التقطيع هو ذلك «الشكل الذي ينتظم فيه العمل المسرحي بحيث تتحدّد المفاصل الرئيسية للحدث من خلال تقسيمه إلى وحدات مثل الفصل Acte والمشهد Scène واللوحة Tableau،.. ومع أن التقطيع يعتبر من مكوّنات الشكل المسرحيّ ومع أنه في العرض المسرحي يرتبط بضروريات مادية مثل تحديد فسحة من الوقت لاستراحة المتفرجين والممثلين ولتغيير الديكورات،إلاَّ أنه ذو علاقة وثيقة بالمعنى الإجمالي للعمل فهو يحدد نوعية التلقي المطلوبة (إيهام/كسر إيهام).

*- الإرشادات الإخراجية: وتسمى أيضًا في اللغة العربية ملاحظات إخراجية، وهي تسمية تطلق على أجزاء النص المسرحي المكتوب وتعطي معلومات تحدد الظرف أو السياق الذي يبنى فيه الخطاب المسرحي.وهذه الإرشادات تغيب في العرض كنص لغوي وتتحوّل إلى علامات مرئية أو سمعية.

كما أنه يرسم الإيقاع الداخلي للعمل ويخلق علاقة معينة بين الأجزاء (الإيحاء بالتتالي أو بالقطع)...»[1]. ومن هذا المنطلق أدرك "السيد حافظ" قيمة التقطيع في البناء الدرامي للنصوص المسرحية، فعمد إلى استغلاله بالشكل الأمثل، بما يجعله يفيد من هذه التقنية – أقول تقنية لأن هذا العنصر تحوّل على يده إلى تقنية تتحدد وفقها الكثير من الأمور المتعلقة بالنص – لإثراء كتاباته الدرامية.

فلقد لجأ "السيد حافظ" إلى اعتماد طريقة خاصة في تقطيع نصوصه الدرامية؛ إذ إنه لا يحترم قانون تقسيم العمل الدرامي إلى ثلاثة فصول أو أربعة،كما هو معهود، بل إنه يعتمد تقنيات خاصة به؛ لا يلجأ إليها لمجرد التميُّز فحسب، بل إن له علة في استحضارها واستخدامها؛ فيخلق من خلالها مواقف درامية ثم يخرج منها بحيلة فنية. وتختلف هذه التقنيات من مسرحية إلى أخرى، فمن مسرحياته ما قسّم إلى لقطات، (لقطة أولى/ لقطة ثانية) كما في مسرحيته (حبيبتي أميرة السينما)، ومنها ما قسّم إلى حدود (الحد الأول/ الحد الثاني /الحد الثالث) كما في مسرحية (6 رجال في معتقل 500 /ب شمال حيفا)، ومنها ما قسّم إلى عدة تحولات كما في مسرحية (الطبول الخرساء في الأودية الزرقاء)، ومنها ما قسّم إلى بؤر ثلاث كما في مسرحية (ظهور واختفاء أبي ذر الغفاري)... وهو بذلك يعمد إلى خلق الموقف ومن ثم الخروج منه بحيلة فنية جديدة (انظر جدول رقم01،وجدول رقم 02).

عنوان المسرحية	الشكل الذي وردت عليه
كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى	مسرحية من فصل واحد

1– المعجم المسرحي: ماري إلياس وحنان قصاب حسن.ص.ص.142/141.

عنوان المسرحية	الشكل الذي وردت عليه
الطبول الخرساء في الأودية الزرقاء	مسرحية في ثلاث تحوّلات.
حبيبتي أنا مسافر والقطار أنت والرحلة الإنسان	/
هم كما هم ولكن ليس هم الصعاليك	/
ظهور واختفاء أبي ذر الغفاري	مسرحية في ثلاث بؤر (التفسير،الإدراك، الموقف).
حبيبتي أميرة السينما	مسرحية في لقطتين (لقطة أولى / لقطة ثانية).
حكاية الفلاح عبد المطيع	مسرحية من فصلين.
الخلاص أو يا زمن الكلمة.. الخوف الكلمة.. الموت.. يا زمن الأوباش	مسرحية في ثلاثة حدود.
6 رجال في معتقل 500/ب شمال حيفا	مسرحية في ثلاثة جسور.
سيزيف القرن 20	مسرحية في محاولة.
علمونا أن نموت وتعلمنا أن نحيا	مسرحية في إشارتين (الأولى عامة والثانية خاصة).
الحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز الغاضب	مسرحية من فصلين.
حلاوة زمان أو عاشق القاهرة الحاكم بأمر الله	مسرحية من فصلين.
عبد الله النديم	مسرحية من فصلين.
حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث	/

جدول رقم 01

عنوان المسرحية	الشكل الذي وردت عليه
رجل ونبي وخوذة	تجربة في حالة ميلاد.
امرأة و زير وقافلة	تجربة في حالة تبلور.
طفل وقوقع وقزح	/
لهو الأطفال في الأشياء...شيء	مسرحية في تصريح (التصريح الأول).
تكاثف الغثاثة على الخلق...موتًا	مسرحية في تصريح (التصريح الثاني).
خطوة الفرسان في عصر اللاّجدوى...كلمة	مسرحية في تصريح (التصريح الثالث).
محبوبتي محبوبتي قمر الخصوبة سحب في شرنقة حبنا ميلاد...صعودًا	مسرحية في تصريح (التصريح الرابع).
تعثر الفارغات في درب الحقيقة.. بحث!!	مسرحية في تصريح (التصريح الخامس).
الأشجار تنحني أحيانًا	مسرحية في تصريح (التصريح السادس والأخير).
إشاعة	مسرحية من فصل واحد
العزف في الظهيرة	/
إجازة بابا	/
امرأتان	/
والله زمان يامصر	/
معزوفة للعدل الغائب	/

جدول رقم 02

ثانياً/ في المكان

1- المكان في المسرح:

المكان المسرحي «هو الموضع أو الحيز كوجود مـادي يمكـن إدراكه بالحواس،...وهو أحد العناصر الأساسية في المسرح لأنه شـرط [من شروط] تحقيق العرض المسرحي. وهو.. ذو طبيعة مركبة لكونـه يرتبط بالواقع (مكان العرض المسرحي) من جهة، وبالمتخيـل (مكـان الحدث الدرامي المعروض على الخشبة) من جهة أخرى»[1]. وضـمن هذه الطبيعة المركبة للمكان يطلق على الموضع الذي تقدم فيه العروض المسرحية تسمية «المكان المسـرحي (LIEU THEATRAL) سـواء أكان بناء مشيدًا خصيصًا لهذا الغرض كصالات المسرح أو مـدرجات الهواء الطلق أو ما إلى ذلك، أو أي حيز مكاني يستخدم في ظرف ما لعرض مسرحي (الشارع، المرآب، الحديقة..)»[2]. ومهمـا كانـت نوعية العرض فإن المكان الذي يجري فيه العرض سيشتمل بالضـرورة على حيزين مستقلين عضويًا هما حيز اللعب (AIRE DE JEU) الـذي يتم فيه الأداء، وحيز الفرجة وهو المكان المخصص للمتفرجين وتجمـع بين الحيزين علاقة آنية تنتهي بانتهاء العرض.

وتطلق تسمية المكان أيضًا على ذلك «الموضع الذي تجـرى فيه وقائع الحدث المتخيل وهو ما تحدده الإرشادات الإخراجيـة فـي بداية المسرحية، أوفي بداية المشـاهد والفصـول أو يستشـف مـن الحوار، ويسمى مكان الحـدث (LIEU DE L'ACTION). يصـور

1- المعجم المسرحي: ماري إلياس وحنان قصاب حسن.ص.473.

2- مر.ن.ص.ن.

مكان الحدث ماديًا على الخشبة بعلامات تدرك بالحواس وتنتمي إلى نظم مختلفة تتكون من عناصر الديكور وأجساد الممثلين وحـركتهم علـى الخشـبة، [إضـافة إلـى] الإضـاءة والمـؤثرات السـمعية [والبصرية]...»[1] وغيرها. وبوساطة ما سلف ذكره تتحول الخشـبة إلى فضاء للمحاكاة، يتم فيه تصوير وعرض الفضاء الدرامي الـذي يفترضه النص أو بالأحرى كاتب النص. ولكـن لتطـورات كثيـرة كالتوجه للاستفادة من تطور الفنون التشكيلية والتقنيات الحديثـة فـي العملية المسرحية، وظهور الإخراج ومن ثمة تطوره، تغير مفهـوم المكان نسبيًا، وأعيد النظر في طبيعة العلاقة بين المسرح والجمهور، وقد أصبح تبعًا لذلك أي حيز يمكن أن يتحول إلى مكـان للعـرض والفرجة. كما أن الإخراج الحديث تعامل مع معطيات المكـان فـي النص بشكل جديد ومختلف عن ما كان عليه؛ فالديكور مثلاً لم يعـد يصور بشكل إيقوني كامل مكان الحدث، وإنما صار يوحي بالعلاقات بين القوى التي تستنبط من فهم البنية العميقة للنص. وقد استفاد "السيد حافظ" من التقنيات الحديثة والرؤى الجديدة الخاصة باختيار المكـان لاعتبارات تقنية وفنية عديدة تخدم النص المسرحي ومن ثم العرض، وذلك ما اعتمده في نصوصه وعروضه على حد سواء.

2- المكان في مسرح السيد حافظ:

إن قضية المكان في مسرح "السيد حافظ" تحتاج إلى وقفة؛ لأن اختياره للأمكنة في مسرحياته يعتمد على أسس كثيرة يهتم من خلالها اهتمامًا بالغًا بنقل أفكاره إلى المتلقي؛ فالفكرة عند الكاتـب لا تتخـذ الكلمة أو الحركة أو الإيماءة كقناة لهـا للوصـول إلـى القـارئ أو

1- مر.ن.ص.474.

المتفرج، بل إن المكان بالنسبة إليه قناة ضرورية وأساسية لإيصـــال الفكرة أيضًا، لذا نجده لا يحدد الأمكنة في الكثير من الأحيان بحـــدود جغرافية أو بحدود واقعية مألوفة وذلك حسب ما يقتضيه مضمون أو مضامين العمل المسرحي؛ فالمكان عند "السيد حافظ" تجريـــدي فـــي الكثير من الأحيان ويقع على حافة الاحتمال غير المحدد بمحـــددات آلية، وهو واقع مكاني خاص متحـــرر مـــن المواصـــفات الشـــكلية المعتادة، وهو بالإضافة إلى ذلك رحب وواســـع يســـمح بمجريـــات واسعة للحركة وانتقال الممثلين. ولنأخذ على سبيل المثال لا الحصر مسرحية (حكاية مدينة الزعفران)، فلأن الكاتب تناول صراعًا أزليًـــا هو الصراع حول حرية الفكر، لم يشأ أن يقيد نفسه بمكان محدد، لأن هذا الصراع يمكن أن تكون أية مدينة أو دولـــة بـــالمفهوم الواســـع مسرحًا له.لذا فمدينة الزعفران التي اختارها الكاتب كمكان تدور فيه أحداث مسرحيته، «مدينة لا وجود لها على خريطة العـــالم، وهـــي مدينة خارج الزمان والمكان، داخل الإنسان»[1] كما أشار الكـــورس في بداية المسرحية، هي مدينة غير محددة بحدود جغرافية أو آلية أو زمنية، هي شيء بل أشياء في ذات الإنسان تود أن يفصح عنهـــا أو بالأحرى يود هو الإفصاح عنها. وذات الأمر نجـــده فـــي مســـرحية (ظهور واختفاء أبي ذرالغفاري)؛ إذ «تقع أحداث هذه المسرحية فـــي دولة "فردوس الشورى" (الفردوس الأخضر سابقًا)، أي أنهـــا دولـــة ليس لها موقع جغرافي على خريطة العالم – هي الأخرى –، لأنهـــا تقع على حدود اللاّزمان واللاّمكان؛ بمعنى أنها دولة "معنويـــة"»[2] تظهر في الزمن الضحل في عصر الرداءة والتخلف في فترة العجز والخوف أو اللاإرادة. وكذلك هي ملامح المكان الذي تجـــرى فيـــه

1- مدينة الزعفران: السيد حافظ.ص.41.

2- ظهور واختفاء أبي ذر الغفاري: السيد حافظ ومحمد يوسف.ص. 7.

أحداث أولى المحاولات التجريبية"للسيد حافظ" (كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى) وهي «أرض اللاّحدود الملوث»[1] وهو مكان غير محدد بحدود فعلية، والصفة الوحيدة الملتحمة به هي التلوث بكل أنواعه وخاصة منه الفكري.

ونجد أن "السيد حافظ" حتى وإن استقر على مكان لمجريات أحداث مسرحية ما، يبقى هذا المكان غير محدد، لأن الكاتب يعطيه أبعادًا أعمق، كما في مسرحية (الطبول الخرساء في الأودية الزرقاء)؛ فالمكان في هذه المسرحية لا يشير إلى مكان محدد بعينه، فعدم استقرار الشخصيات على حال واحد يجعل من القضية التي يطرحها هذا العمل الإبداعي ذات أبعاد إنسانية. إذ المشكلة أعمق بكثير من أن يتم تحديدها، لذا تتلاشى مع طرح هذه الإشكالية الحدود السياسية والاجتماعية. كما أن المكان في مسرحية (الحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز الغاضب) هو«في جزيرة السمان– في صحراء رام الله – في خطوط المواجهة كالسويس والإسماعيلية، وفي داخل الأرض المحتلة – في بقاع مختلفة "من المجتمع"»[2]. وبالرغم من كل هذا التحديد فإن "السيد حافظ" بتوجهه هذا يؤكد لنا أنه لا يهمه أن يقدم صورة واقعية وطبيعية لكل من المكان والزمان باعتبارهما وجهان لعملة واحدة، بل المهم لديه هو ألا يجعل ذهن المتفرج مسجونا داخل بؤرة واحدة وضيقة.

ومن هنا فإن "السيد حافظ" ينطلق من اللاّشيء واللاّمكان واللاّزمان ليجعلنا ونحن نحتك بهذا النص أو غيره من نصوصه،

1– كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى: السيد حافظ. ص. 46.

2– الحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز الغاضب: السيد حافظ ضمن مسرحية ظهور واختفاء أبي ذر الغفاري: السيد حافظ ومحمد يوسف. ص.110.

ملتحمين بل ومنصهرين إلى أبعد الحدود مع الحدث الرئيسي. وبذلك تتحقق وحدة الفعل بين المرسل الذي تمثله الشخصيات والمرسل إليه (المتلقي عموما قارئا كان أو متفرجًا).

وإذا حاولنا التركيز على مكان الحدث، أو بالأحرى الأماكن التي تتخذها أحداث النص الدرامي مسرحا لها، - باعتبارنا أمام نصوص درامية، ولسنا بصدد تحليل عروض مسرحية -؛ فقد انتقينا مجموعة من النصوص لتحديد الأمكنة حسب ورودها، وسنعتمد بشكل خاص على مفهوم (التقاطب والتراتب ومفهوم الرؤية)، التي ارتكز عليها "حسن بحراوي" في دراسة الرواية المغربية، من خلال كتابه (بنية الشكل الروائي)، طالما أن النصوص الدرامية لا تختلف كثيرا عن النصوص الروائية.

ويمكن تحديد الأماكن التي وردت كمسرح للكثير من الأحداث الدرامية في الأعمال المسرحية "للسيد حافظ"، إلى قسمين: أماكن إقامة، وأماكن إنتقال، وهي تنقسم بدورها إلى قسمين؛ أماكن إقامة اختيارية وأخرى جبرية، وأماكن انتقال عامة وأخرى خاصة، نبرزها في الجدول التالي:

أماكن إقامة		أماكن انتقال	
اختيارية	جبرية	عامة	خاصة
الكوخ	السجن	السوق	المقهى
البيت العصري	المخبأ	الأحياء (الحي الشعبي)	الجامعة
البيت البسيط	الملجأ	الحارة	النادي
القصر	المعتقل	الشوارع	الدكان

ولنأخذ على سبيل المثال مسرحية (حكاية الفلاح عبد المطيع) نجد أن أحداث الفصل الأول تتوزع على أماكن إقامة (إختيارية،

جبرية) وأماكن إنتقال (عامة، خاصة)، رغم قلة أحداثه بالمقارنة مع الفصل الثاني، الذي يتضمن خمسة مشاهد. وبإمكاننا تمثيل هذه الأماكن في الفصلين حسب الجدول التالي:

أماكن الإقامة		أماكن الانتقال	
أماكن الإقامة الاختيارية	أماكن الإقامة الجبرية	أماكن انتقال عامة	أماكن انتقال خاصة
الكوخ القصر	مكتب رئيس الشرطة غرفة السجن	طريق عام السوق (منتصف قلب المسرح، أرجاء المسرح)	المقهى دكان العطار (تم ذكره فقط) المسجد (تم ذكره فقط)

ونظرًا لأن الكاتب استغل (قلب منتصف المسرح) و(أرجاء المسرح) كفضاء لأحداث معيَّنة، عندما تختفي الإضاءة من على بعض الأماكن المستغلة، فقد ارتأينا إدراجهما في إطار أماكن انتقال عامة.

ونشير إلى أن وصف الأماكن في هذه المسرحية، وصف سطحي، حتى أكثرها ظهورًا لا تستثنى من ذلك، مما يشير إلى عدم تركيز الكاتب على الديكور واعتماده على ديكور بسيط، وهي طريقة معتمدة بشكل كبير في المسرح الفقير. فعلى اعتبار أن كوخ "الفلاح عبد المطيع" هو أكثر الأماكن ظهورًا، فقد ورد وصفه على لسان الكورس بهذه الكلمات: «ضوء على المسرح.. يظهر باب كوخ بسيط..وكوخ آخر، وشجرة قد بدأت تسقط كل أوراقها...»[1]. وسنحاول من خلال الجدول الآتي تحديد الأمكنة في كلا الفصلين (حسب المشاهد)، وسنبدأ بأماكن الإقامة الاختيارية.

1- حكاية الفلاح عبد المطيع: السيد حافظ.ص.6.

أماكن الإقامة الاختيارية	ظهورها في الفصل الأول (الفصل دون مشاهد)	ظهورها في الفصل الثاني حسب المشاهد
كوخ الفلاح عبد المطيع	+ + +	المشهد رقم01: + المشهد رقم02: − المشهد رقم03: + المشهد رقم04: + المشهد رقم05: +
قصر- السلطان (قنصوه الغوري)	−	المشهد رقم01: + المشهد رقم05: + بقية المشاهد لم يظهر فيها.
قصر الوزير	−	المشهد رقم05: + بقية المشاهد لم يظهر فيها

أما بالنسبة لأماكن الإقامة الجبرية فنمثلها في الجدول التالي:

أماكن الإقامة الجبرية	ظهورها في الفصل الأول	ظهورها في الفصل الثاني
مكتب رئيس الشرطة (إقامة جبرية مؤقتة)	−	المشهد رقم 1: + المشهد رقم 5: + بقية المشاهد لم يظهر فيها
غرفة السجن	−	المشهد رقم 2: + بقية المشاهد لم تظهر فيها

إن اختيار الكاتب وتعبيره ووصفه للأماكن وانتقاله أو تنقله عبرها، يسمح له بالتعبير عن القيم الفردية والجماعية الأساسية التي يؤمن بها كفرد وتؤمن بها الجماعة التي ينتمي إليها، أو يتمنى على

الأقل تجسيدها أو حدوثها. ولا يمكن أن تكون هذه القيم سوى قيمًا دينية كقوله في مسرحية (رجل ونبي وخوذة):

«مجموعة 1: صلّي العصر وعدّي...»[1]، وقوله في مسرحية (ظهور واختفاء أبي ذر الغفاري): «أبي ذر: لقد سمعت رسول الله ( ) يقول:ليموتن رجل منكم بفلاة من الأرض، تشهده عصبة من المؤمنين...»[2]. أو قيمًا أخلاقية كقوله في مسرحية (رجل ونبي وخوذة) على لسان المجموعة1: «...يا أصدقائي علموا أولادكم الطيبة.. الكلمة الحلوة الضحكة الطيبة... النظرة الطيبة، لأن الإنسان فقد الطيبة...»[3]. وقوله في ذات المسرحية على لسان المجموعة2:

«...أبذروا النقاء في داخلكم،كان يحب الطيبة وينادي بحق الطريد والمطرود منهم..قال إن الظلم امتداد القسوة...والقسوة امتدت في كل شيء اقتلوا الشر يا أصدقاء..اصلبوه...»[4]. وقوله أيضًا على لسان نفس المجموعة:

«كان يقول انزعوا كلمة الشر من القاموس...»[5]. وقوله في مسرحية (امرأة و زير وقافلة): «الأصفر: أظن أنا كل يوم كنت بكتب لك مقال عن الأخلاق الحميدة.وازاي تكون شريف ونظيف. وماتمدش إيدك على وقف المسلمين أو تسرق أموال الأوقاف أوتبلع زكاة الأموال أو تأخذ عمولة أسلحة أو تأخذ عمولة تسهيلات أو تأكل المعونة الأجنبية»[6]. أو قيمًا اجتماعية كقوله في مسرحية (محبوبتي محبوبتي

1- رجل ونبي وخوذة: السيد حافظ. ضمن كتاب الأشجار تنحني أحيانًا: السيد حافظ. ص.23.

2- ظهور واختفاء أبي ذر الغفاري:السيد حافظ ومحمد يوسف.ص.27.

3- رجل ونبي وخوذة:السيد حافظ.مصدر سبق ذكره.ص.17.

4- م.ن.ص.19.

5- حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث: أوزوريس.ص.49.

6- م.ن.ص.63.

قمر الخصوبة سحب في شرنقة حبنا ميلاد...صعودًا): «الشاب: التفسير الاجتماعي سيغيّر سير حوادث العالم ...سيفجر نظامًا جديدًا»[1].كما أننا نستشف من خلال العديد من المسرحيات، رغبة الكاتب في إبراز بعض المظاهر الاجتماعية السلبية، التي لابد أن تختفي كقوله فـــي مســـرحية (خطوة الفرسان في عصر اللاّجدوى.. كلمة):

«فارس2: القبلة والوردة بقرش. وأنت جالس على المقـــاهي تأتيـــك المرأة الجائعة تعطيك وردة وقبلة بقرش.

فارس1: الدعاء والتسجيل والعيون الشاحبة والوجوه الملونـــة بالتراب تأتيك تعلن احتياجها لقرش من جيبك»[2]. وقوله على لســـان "عرفات" في مسرحية (حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حـــدث): «..عقلي طار يا معلِّم..أهلي جفوني وقالوا دا الولد حشّاش [يتعـــاطى المخدرات (حشيش)] .. من صغر سني وأنا في الكار متعلم..الـــدنيا كيف المدرسة لكلّ الناس بتعلم .. مات المعلم آه .. وهـــو لسّـــه مـــا تعلِّم»[3]. وهناك دعوة بالمقابل إلى المحافظة على الأواصر والروابط الأسرية كقوله على لسان"محمود" في نفس المسرحية:

«وأقول ياترى عاملة إيه يا روحية إنت والعيـــال..عايشـــين إزاي..بتاكلوا إيه؟..بتشربوا إيه!»[4]. وقوله أيضًا في مسرحية (طفل وقوقع وقزح):

«الطفل:لابد وأن لي أسرة.

1- محبوبتي محبوبتي قمر الخصوبة سحب في شرنقة حبنا مـــيلاد ... صـــعودًا: السـيد حافظ. ضمن كتاب الأشجار تنحني أحيانًا: السيد حافظ. ص.217.

2- خطوة الفرسان في عصر اللاجدوى.. كلمة: السيد حافظ ضمن المصدر السابق. ص.184.

3- حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث: أوزوريس. ص.49.

4- م.ن.ص.63.

المفكر:حاولوا أن تجدوا له أسرة.

ماري: سيعي ذات يوم أن رجلا له أسرة من غير أسرة.

الزنجي:إنه طفلي طفلي أنا»[1]

وقد تتضمن مسرحياته قيمًا اقتصادية كما في قوله في مسرحية (حكاية الفلاح عبد المطيع):

«مهند:كل المدينة عاطلة عن العمل..السوق نائم..نهب المماليك كل شيء»[2]. وقوله أيضًا في مسرحية (حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث) في إحدى اللافتات «القطن المصري ارتفع سعره»[3]. أو قيمًا إنسانية كقوله في مسرحية (رجل ونبي وخوذة):

«مجموعة 1:موتوا بهدوء وصدق..موتوا في كل مكان من أجل الإنسان»[4]. وقوله في مسرحية (طفل وقوقع وقزح):

«باتريس: لوأظلم العالم حقيقة واختفى فأنا أول من سيحرق نفسه ليضيء للعالم بعض الشيء، هناك لايزال»[5]. أو قيمًا جمالية كقوله في مسرحية (رجل ونبي وخوذة) على لسان شخصية "الرجل":

«يا حبيبتي..بتحبيني.. مش كده من ألف سنة واحنا عاشقين بعض.. عشق الليالي القمرية للبراري.. عشق الولد للباز.. فاكره لما كنا نمشي سوا لما بنبكي سوى لما نقعد بنشوف النجوم الصبح.. وأنت طالعة في الصبح حضنه الولاد الصغيرين وانت زي الملايكة الطيبين.. فاكره.. فاكره.. وانت فاردة إيديك ضلوع كان قلبك

1- طفل وقوقع وقزح:السيد حافظ. ضمن كتاب الأشجار تنحني أحيانًا:السيد حافظ. ص.108.

2- حكاية الفلاح عبد المطيع: السيد حافظ.ص. 8.

3- حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث: أوزوريس.ص.55.

4- رجل ونبي وخوذة: السيد حافظ ضمن كتاب الأشجار تنحني أحيانًا:السيد حافظ.ص.24 .

5- طفل وقوقع وقزح: السيد حافظ. ضمن المصدر السابق.ص.97.

الأخضراني فوق جناح الريح بيدّي أذان»[1]. أو قيمًا سياسية كقولـه في مسرحية (حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث):

«عرفات: يعني أنت تفهم في السياسة.

عمي إبراهيم: يابني السياسة دي مصـلحة.. والمصـلحة مصـلحتنا كلنا..

عرفات:... إحنا ناس والجماعة بتوع السياسة دول ناس.

عمي إبراهيم: ماهو دا اللي مخبيكم بيه.. احنا حاجة..

عرفات: بقى أنا مثلا أقعد مع الكونت فونت دي كريستو وأقدر أتفاهم معاه.

عمي إبراهيم: آه..»[2].

والجدير بالذكر هو أن الأماكن التي يتطرق إليها "السيد حافظ" بالذكر والتوظيف في النص المسرحي تكتسب أهمية كبرى نظرًا لما تزودنا به من معلومات مرشدة ومعينـة لنـا علـى تحديـد بعـض السلوكيات، أي أنها تكتسب أهميتها من ناحية وظيفتها المعرفية التي تجعلها تزودنا أيضًا بطرق ووسائل تسهم بشكل كبير في مسـاعدتنا على استعادة ذكرياتنا الخاصة والعامة. وقد لاحظنا عبر العديد مـن مسرحيات هذا الكاتب أن الأماكن التي تكثر فيها الأحداث كثيرة قـد تكون داخل الوطن (وطن الكاتب) مثل مسرحية (حدث كمـا حـدث ولكن لم يحدث أي حدث)، التي تدور أحداثها في مخبأ عام (وهمـي) بالإسكندرية. وكذلك الأمر بالنسبة لمسرحية (الحانة الشاحبة تنتظـر الطفل العجوز الغاضب)، ومسرحية (حلاوة زمان) أو (عاشق القاهرة

1- رجل ونبي وخوذة: السيد حافظ. ضمن المصدر السابق. ص.10.

2- حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث: أوزوريس. ص.47.

الحاكم بأمر الله)، أو خارجه، لكن جميعها – قطعًا – بمثابة الوسائل أو الأدوات التي تمكن الكاتب من نقل الرؤية الخاصة للحياة وتعبر عنها. وقد لاحظنا أن هذه الرؤية تسهم فيها مجموعة من العناصر المتكاملة، التي تعبر عن رفض الكاتب لكل ما هو سلبي وانهزامي في هذه الحياة، وعن دعوته الدائمة للرفض والتمرد والتحرر من كل مظاهر التبعية والضعف والاستسلام والمتاجرة بالقيم وبالمبادئ وبالتاريخ، وضيق الأفق، وافتقاد اللمسة الجمالية في الحياة الخاصة والعامة وإنقاذ الإنسان، مع ضرورة انبعاث حلم قومي جديد يحرر الوطن من خيباته ومشاكله وهمومه.

كما أن بعض الأماكن التي يأتي الكاتب على ذكرها في نصوصه المسرحية، دعوة مفتوحة إلى الألفة والمحبة والود والمسالمة والتكاتف. ويرى "السيد حافظ" هذه الجوانب الإيجابية على نحو خاص في الحارات الشعبية، والأحياء القديمة، والأسواق العتيقة، والأرياف، كما في مسرحية (إشاعة) مثلاً، وفي مسرحية (عبدالله النديم)؛ يتخذ "السيد حافظ" من الحارة مسرحًا للكثير من الأحداث، وعلى لسان "النديم" نستشف ما ذهبنا إليه آنفًا، إذ قال: «أنا حياتي كلها مصر..

أعرفها ببيوتها

حواريها قهاويها..

شوارعها غناويها..

أعرفها ومن غيرها مابقاش آني..

ولا أعرف إيه معنى الأغاني..»[1].

1- عبد الله النديم: السيد حافظ. المجلس الأعلى للثقافة. 1994، مصر. ص.54.

كما يعمل على استغلال القيمة الجمالية والروحية للأماكن التاريخية؛ فقد أفسح في تجربته (رجل ونبي وخوذة) المجال واسعًا أمام المكان التاريخي ليصبح أكثر بروزًا وأكثر سيطرة على ساحة الحدث الدرامي، إذ قال على لسان شخصية "الرجل":«فاكره الحدوته..حدوته باريس وطروادة..حكاية سبارتاكوس والعبيد...»[1]، وقال في موضع آخر، وعلى لسان نفس الشخصية: «كنا في يافا..كنا في غزة..كنا في بور سعيد..كنا في سينا....شفتك في طيبة في بغداد في الفسطاط في تلج موسكو..في عيون نابليون وهتلر»[2]. ونجده ينقل أحداثه بين الأمكنة التي شهدت تطور الصراع، ومن هنا أصبح مكان الحدث مكانًا تاريخيًا، ولعل انتقال الحدث بين أماكن مختلفة كان وسيلة مساعدة في كسر وتيرة الإيهام المسرحي.

أما في البعض من أعماله المسرحية فنجده يكشف من الحيز المكاني المغلق الذي يتخذ في أغلب الأحيان صورة السجن أو الملجأ أو المخبأ كما في المسرحيات التالية: (6 رجال في معتقل 500/ب شمال حيفا)، (علمونا أن نموت وتعلمنا أن نحيا)، (حكاية الفلاح عبد المطيع)، (حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث)، و(حبيبتي أنا مسافر والقطار أنت والرحلة الإنسان) ونحصرها في الجدول التالي:

عنوان المسرحية	المكان (الحيز المغلق)
حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث	مخبأ عام في أحد أحياء الإسكندرية
6 رجال في معتقل 500/ب شمال حيفا	معتقل
حبيبتي أنا مسافر والقطار أنت والرحلة الإنسان	الملجأ

1- رجل و نبي وخوذة: السيد حافظ. ضمن كتاب الأشجار تنحني أحيانًا:السيد حافظ. ص.11.

2- م.ن.ص.ص.20/19.

المكان (الحيز المغلق)	عنوان المسرحية
السجن	علمونا أن نموت وتعلمنا أن نحيا
تم استغلال السجن كفضاء لبعض الأحداث	حكاية الفلاح عبد المطيع

كما تتضمن بعض أعماله الأخرى العديد من الأماكن التي تتخلل المسرحيات وتحمل معنى الحيز المغلق، ولا شك أن تكثيف "السيد حافظ" من الحيز المكاني المغلق كان هدفه التعبير عن الذات المحاصرة، ذات هذا الجيل (الجيل الجديد)، والمحاصرة تتم على مستويين؛ محاصرة داخلية وتتجسد في الانعزال والاغتراب، ومحاصرة خارجية داخل دائرة مغلقة هي دائرة العالم. والمحاصر هنا هو حتمًا إنسان هذا العصر الذي يتميز بمشاعر متوترة تثيرها آلاف الأشياء المحيطة به والتي تحاصره وتحاصر الوجود الإنساني في الزمان والمكان.

ومن هنا فإن "السيد حافظ" استفاد كثيرًا من توظيفه لمختلف الأمكنة – وبطرق جديدة في بعض الحالات، كالمدن التي استغلها كفضاء لأحداث بعض مسرحياته، وكذا الملاجئ وغيرها، رغم أنه لا وجود لها على أرض الواقع – ضمن بناء نصوصه الدرامية، بما يساعده أكثر على نقل أفكاره إلى الجمهور المتلقي. وأضاف الكثير إلى التجربة المسرحية العربية في هذا الإطار؛ طالما أنه عبَّر عن أفكاره بشتى الوسائل ومن بينها استغلاله للمكان كفضاء أو حيز معبِّر عن مجمل القضايا التي تؤرقه، وجعل منه قناة هامة مرّر عبرها رسالته أو بالأحرى رسائله إلى الملتقى عمومًا (متفرجًا كان أو قارئًا).

ثالثا/في الزمان

1- الزمن في المسرح:

من الصعب تحديد الزمن وتلمُّس أبعاده بالشكل العميق، كما هو الحال بالنسبة للمكان، كما أن الإحساس به يختلف من شخص لآخر وحسب طبيعة الظرف؛ أي إنه نسبي وذاتي وآني. فمحاولة تحديد ماهيته تكون صعبة إلى حد ما باعتبار أنه يرتبط بعناصر مختلفة ومتعددة، ذلك أن أبعاده متنوعة، فهناك زمن امتداد العرض المسرحي، وزمن امتداد الفعل الدرامي، والفترة التاريخية التي تعود إليها أصول الحكاية.

ومن المؤكد أن الزمن من المكونات الرئيسية للنص وللعرض المسرحيين، وهو يحمل نفس الطبيعة المركبة للمكان فهنالك «الإمتداد الزمني المقتطع من الواقع، أي من الزمن المعاش،ويسمى زمن العرض (Temps de la représentation) ويقابله في حالة النص المسرحي زمن القراءة، وهناك الزمن الذي يرسمه الحدث المتخيل المعروض على الخشبة، ويسمى زمن الحدث(temps de l'action) ، ويمكن تقصي زمن الحدث في النص وفي العرض، لكن العلامات الدالة عليه في كل منهما تكون ذات طبيعة مختلفة»[1]. يجب أن نشير إلى أن زمن العرض هو زمن المتفرج لأنه جزء من حاضره، ويحمل طابع الاستمرارية، لأنه يمتد من لحظة ابتداء العرض إلى غاية انتهائه (باستثناء زمن الاستراحة). أما زمن الحدث فلا يختص بالمسرح فقط، وإنما هو لصيق بكل الأعمال التي تقوم على حدث متخيل fiction كالرواية والسينما والدراما التلفزيونية والدراما

1- المعجم المسرحي: ماري إلياس وحنان قصاب حسن. ص.238.

الإذاعية، وهو زمن يختلف عن الزمن الواقعي، وفي حالة المسرح يرتبط زمن الحدث بالمحاكاة. كما أنه من الأهمية بمكان التفريق والتمييز بين زمن الحكاية وزمن الفعل الدرامي الذي يعرض أجزاء هذه الحكاية أمام الجمهور المتلقي،إذ إنهما لا يتطابقان بالضرورة.أما معالجة الزمن في المسرح فهي تختلف باختلاف الاتجاه المسرحي أو الدراماتورجية، انطلاقًا من اختلاف النظرة إلى الزمن كصيرورة تاريخية، «ففي المسرح الكلاسيكي يبدوالزمن مغيبًا، وكأن الحدث يتم خارج التاريخ، في حين أن مسرحيات الإنجليزي وليم شكسبير W.SHAKESPEAR (1564-1616) والمسرحيات الواقعية والرومانسية تضع الحدث ضمن زمن تاريخي محدد وتطرح الفعل الدرامي كصيرورة، مما يجعل العلاقة بالتاريخ تبدو أوضح.وفي مسرحيات الروسي أنطون تشيخوف A- Tchekhov (1860-1904) يمتد الزمن طويلاً للتأكيد على عجز الشخصيات عن الفعل، بينما يعبر الزمن في الحياة اليومية عن رتابة الأيام وتشابهها. في مسرح العبث، يكون البعد التكراري والعودة إلى نقطة البداية مؤشرًا على ثبات زمني وعلى انتفاء الصيرورة التاريخية والتطور من خلال الزمن»[1]. ومن ثمة نسجل اختلافًا في النظرة إلى الزمن في المسرح، باختلاف الاتجاهات المسرحية.

ويتم التعبير عن الزمن في النص من خلال الإرشادات الإخراجية. أما في العرض فيكون ذلك عن طريق شكل المكان، الديكور، الأزياء... بَيْدَ أن هناك علامات أخرى ما على المتفرج إلاّ أن يفكك رموزها ليتعرف على امتداد الزمن.وهو ما سنحاول الوقوف عليه في حديثنا عن الزمان في مسرح "السيد حافظ".

1- مر.ن.ص.240.

2- الزمان في مسرح السيد حافظ:

ما قيل عن المكان في مسرح "السيد حافظ" ينطبق على الزمان أيضًا، لأنه زمن متحرر من أي قيود أو مقاييس تحكمه.وقد عمد الكاتب في مسرحياته إلى اختيار الأزمنة حسب ما يراه يخدم الرسالة الموجهة إلى المتلقي عبر عمله الإبداعي، ولا يهمه أبدًا أن يكون هذا الزمن غير واقعي طالما أنه يرى أن اختياره منطقي ويتناسب تمامًا مع ما يطرحه من قضايا وأفكار، ويتعدى دوره ذلك إلى المساهمة أكثر فأكثر في توضيح آرائه، باعتبار أن الزمان قناة ضرورية وهامة جدًا في العمل المسرحي التجريبي. ويعلق "عبد الكريم برشيد" على هذه القضية بقوله: «أما الزمن [عند السيد حافظ] فهو متحرر من الساعة ومن عقاربها إنه الزمن الحلمي والأسطوري وقد يحدث أن يكون للمسرحية تاريخ محدد ولكن هذا التاريخ يظل غالبًا كوقائع - لها ارتباط بمكان محدود وزمن محدد وأشخاص معينين - لأنه روح قبل كل شيء وإحساس وظلال نفسية وفكرية»[1]. ونجد على سبيل المثال أن الكاتب يضعنا في مسرحيته (6 رجال في معتقل 500 /ب شمال حيفا) أمام زمن واحد، غير أنه في الحقيقة وكما يبدو زمن غير محدد؛ أي بمعنى أنه مطلق؛ إذ يمثل الزمن العربي بعد هزيمة 1967 وهو في الوقت نفسه اليوم والغد وكذا الأمس، وما تحمله هذه الأزمنة من تراكمات وترسبات بعد أحداث يونيو 67. ولا شك أن اختيار الكاتب لتاريخ 5 يونيو 1967 له من الأثر النفسي ماله بحيث يجعله مطلقًا بدلاً من أن يكون محددًا، ليعبر من خلاله عن الكثير؛ فما نستشفه على الأقل، من استقراء أبعاد هذا الزمن بعدين؛ الأول

1- (مسرح السيد حافظ بين التجريب والتأسيس): عبد الكريم برشيد. جريدة السياسة (المغربية). 1984/06/20. ص.8.

منهما يضعنا وجهًا لوجه مع فترة أو مرحلة هامة وخطيرة جدًا - في الوقت نفسه - من المراحل التي عانت منها مصر والأمة العربية ككل وهي النكسة، وثانيهما يضعنا وجهًا لوجه مع فئة من جيل ما بعد 67، فئة ذاقت مرارة الهزيمة، وعاشت مكتوية بنارها مما جعلها لا تتوانى عن فعل أي شيء لأجل التخلص من مأساتها،المتمثلة في سجنها، حتى وإن كان ذلك على حساب الوطن، وماتلا تلك النكسة من انهزام حضاري.

ونجد أن "السيد حافظ" حينما يركز على فكرة محددة من أفكاره ويسعى إلى تحقيقها، فلا يهمه من الحيز الزمكاني سوى ترسيب هذه الفكرة، تمامًا كما في مسرحية (ظهور واختفاء أبي ذر الغفاري)؛ إذ يحاول من خلال هذه المسرحية استثمار فكرة العدل، ولا يهمه من الحيز الزمكاني سوى ترسيب فكرة العدل في الأعماق بشكل جديد ومغاير، والتعامل معها بشكل مختلف وجديد في الوقت نفسه، مع ما يهدف إليه الكاتب من تكريس وتجسيد خصوصيتها في الزمان والمكان، الذي يسوده الاستبداد والظلم في مدينة (فردوس الشورى) متمثلاً في شخص "فاتك ابن أبي ثعلبة" وابنه "أبو المجون" - كجزء وماهو موجود بها ينطبق على كل مدينة تئن تحت وطأة الظلم مثلها -، دون أن يحدد زمنًا بذاته، غير أننا سنحاول أن نستشفه حسب ما تنبئ به أحداث المسرحية، فهي فترة زمنية تمتد بعد وفاة الصحابي الجليل (أبي ذر الغفاري)، ولكن ماهي هذه الفترة بالضبط؟ لسنا ندري، ولن نجهد أنفسنا في البحث عنها طالما أن المكان في حد ذاته غير محدد. ذلك لأن الكاتب - كما أسلفنا الذكر - يحاول تجسيد فكرة العدل، والدعوة إلى نبذ الظلم أينما كان وبكل الأشكال، وهذا هو المهم بالنسبة لديه.

أما في مسرحية (الحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز الغاضب)، فإن الكاتب يجعلنا أمام زمان واقعي إلى حد ما وغريب في الوقت نفسه؛ إذ يحصره في تاريخ «ما بعد أحداث 5 يونيو 1967 – الفترة الأخيرة من القرن العشرين – الفترة التي تبدأ فيها الشمس في الاستغراق والظلام يزحف»[1]. ولا شك أن زمنًا أو تاريخًا كهذا لا يورده الكاتب هكذا جزافًا، ومن المؤكد أنه يريد أن يشير من خلاله إلى زمن معنوي إلى جانب الزمن الواقعي؛ فالزمن المعنوي يحاول الكاتب عبره أن يلفت انتباهنا إلى الزمن الضحل الذي أوقع الإنسان في الوحل وجعله يستغرق في ظلام سباته وصمته ووجومه وإحجامه بسبب الخوف، كما تستغرق الشمس في الغروب، وما زحف الظلام إلا تعبيرًا عن زحف المعتدين، أولئك الذين يترصدون الفرصة للسيطرة على كل شيء، وكون الكاتب يقول: الفترة التي تبدأ فيها الشمس في الاستغراق والظلام يزحف، فهو يجعل فارقًا زمنيًا بين الاستغراق التام للشمس وبداية استغراقها، وبين زحف الظلام وتخييمه على المكان كلية وكونه يزحف أي لم يخيم بعد، وهذا الفارق الزمني هو تفاؤل من الكاتب بأن الفرصة لا تزال قائمة في هذا الفارق الزمني لاستدراك ما يمكن استدراكه قبل فوات الأوان.

أما في مسرحية (كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى)، فنجد أن "السيد حافظ" اختار لوقائع وأحداث مسرحيته زمانًا غير واقعي ولا منطقي؛ إذ يقدمه بهذه الصفة: «أيام العصر الذري الحجري البرونزي الملامح في القرن الفوضوي»[2]. وهو زمن يوحد فيه الكاتب بين عصور متباعدة عن بعضها البعض بآلاف السنين في دنيا الواقع (العصر الذري/العصر الحجري/العصر البرونزي). والمؤكد – حسب

1– الحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز الغاضب: السيد حافظ. ضمن ظهور واختفاء أبي ذر الغفاري: السيد حافظ ومحمد يوسف. ص.110.

2– كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى: السيد حافظ. ص.46.

رأيي – أن هذا الزمان هو إشارة إلى الفوضى التي يحيا فيها العصر الحديث بكل ما يحمله من متناقضات ومتضادات، جعلت القيم والمبادئ الإنسانية جنبًا إلى جنب مع الرداءة وكل ما هو سيئ...

ونجد أن الكاتب يحدد في بعض الأحيان الزمان في مسرحياته بشكل دقيق، حتى وإن كان يتجاوزه أثناء استعراض الأحداث وتنقله بينها – حسب ما تقتضيه القضايا التي يطرحها – إلاَّ أن زمن الأحداث الدرامية واضح وجلي. فيما نجده يقدم في البعض الآخر منها أزمنة خيالية، وأخرى مبهمة، فيما يسقطه (أي الزمن) في البعض الآخر منها عمدًا. وربما ينشد من خلال ذلك جعل المتلقي يعمل فكره، ليربط بين ما يعرض أمامه من أحداث، وما يود الكاتب إيصاله إليه بطريقة غير مباشرة من أفكار، وليجعله أيضًا في موقف لا ينتهي من التساؤلات وعلى رأسها: لماذا أهمل الكاتب الزمن ولم يذكره؟ لاشك أن ذلك لم يرد من فراغ... ومن خلال الجدول الآتي نكشف ما ذهبنا إليه.

عنوان المسرحية	زمن المسرحية
كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى	أحد أيام العصر الذري الحجري (البرونزي الملامح) – في القرن الفوضوي.
الطبول الخرساء في الأودية الزرقاء	لم يحدد
حبيبتي أنا مسافر والقطار أنت والرحلة الإنسان	بعد نكسة 67 وبالضبط سنة 68
هم كما هم ولكن ليس هم الصعاليك	غير محدد
ظهور واختفاء أبي ذر الغفاري	بعد وفاة "أبي ذر" (ولكن الزمان لم يحدد بشكل دقيق)
حبيبتي أميرة السينما	غير محدد
حكاية الفلاح عبد المطيع	العصر المملوكي

عنوان المسرحية	زمن المسرحية
الخلاص أو يا زمن الكلمة.. الخوف الكلمة.. الموت .. يا زمن الأوباش	السبعينيات (الزمان مستشف من خلال أحداث المسرحية).
6 رجال في معتقل 500/ب شمال حيفا	بعد هزيمة 67.
سيزيف القرن 20	ربما الصباح..ربما المساء في المذكر المتمرد المعتكف في صدر طفله المرسوم في عين امرأة تشتري زهورا.
علمونا أن نموت وتعلمنا أن نحيا	غير محدد. ولكن يبدو وأنه أثناء الاحتلال الإنجليزي لمصر.
الحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز الغاضب	بعد أحداث 5 يونيو 1967 – الفترة الأخيرة من القرن العشرين– الفترة التي تبدأ فيها الشمس في الاستغراق والظلام يزحف.
حلاوة زمان أو عاشق القاهرة الحاكم بأمر الله	العهد الفاطمي (فترة حكم "الحاكم بأمر الله")
عبد الله النديم	أيام الاحتلال الإنجليزي لمصر.
حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث	أثناء الحرب العالمية الثانية.

جدول رقم 01

عنوان المسرحية	زمن المسرحية
رجل ونبي وخوذة	غير محدد
امرأة و زير وقافلة	غير محدد
طفل وقوقع وقزح	الحضارة طفل في القرن العشرين.

عنوان المسرحية	زمن المسرحية
لهو الأطفال في الأشياء...شيء	في صباح المصابيح..ظهيرة النوافذ مساء الشرفات.
تكاثف الغثاثة على الخلق...موتًا	غير محدد
خطوة الفرسان في عصر اللاجدوى...كلمة	غير محدد
محبوبتي محبوبتي قمر الخصوبة سحب في شرنقة حبنا ميلاد...صعودًا	غير محدد
تعثر الفارغات في درب الحقيقة...بحث!!	صباح الذباب..ظهيرة الكلاب..مساء الاندماج بالاضافة إلى العواء.
الأشجار تنحني أحيانًا	غير محدد
إشاعة	غير محدد
العزف في الظهيرة	غير محدد
إجازة بابا	غير محدد
امرأتان	غير محدد
والله زمان يا مصر	بعد 6 أكتوبر 1973.
معزوفة للعدل الغائب	غير محدد

جدول رقم (02)

كما أن "السيد حافظ" يستند إلى مجموعة من التقنيات الخاصة بالسرد، تدعيمًا للنص الدرامي، والتي تستدعي الضرورة استحضارها لتوظيفها، وبناء بعض الأحداث في ضوئها، من بينها:

أ/السرد الاستذكاري:

يلجأ الكاتب في كثير من الأحيان إلى الاستذكار، الذي يحيلنا على بعض الأحداث التي لها علاقة وطيدة بما سيحدث من أفعال درامية، حتى وإن كانت الطريقة التي ترد بها غير منطقية، ولا خاضعة للتسلسل؛ غير أن استنطاق الحروف والكلمات، وقراءة ماوراء السطور يدلنا مباشرة على ما يصبو الكاتب إلى تحقيقه، من علاقة بين ما هو بصدد تقديمه، وما هو ممتد كفعل حدث في زمن مضى. فـ«الاحتفال بالماضي واستدعائه لتوظيفه بنائيا عن طريق استعمال الاستذكارات..[قد يأتي] لتلبية بواعث جمالية وفنية خالصة»[1]، وقد يكون ذلك من قبيل تدعيم الرسالة التي يتوخى الكاتب إيصالها إلى المتلقي،وفي سبيل ذلك يعمد "السيد حافظ" إلى توظيف هذا النوع من تقنيات السرد، الذي يتنوّع بين الاستذكار طويل المدى والاستذكار قصير المدى.

أ-1/ الاستذكار طويل المدى:

كقوله في مسرحية (رجل ونبي وخوذة):

«الرجل: يا حبيبتي.. بتحبيني.. مش كده من ألف سنة واحنا عاشقين بعض.. عشق الليالي القمرية للبراري.. عشق الولد للباز.. فاكره لما كنا نمشي سوا لما بنبكي سوى لما نقعد نشوف النجوم الصبح.. وأنت طالعة في الصبح حضنه الولاد الصغيرين وأنت زي الملايكة الطيبين.. فاكره.. فاكره.. وانت فاردة إيديك ضلوع كان قلبك الأخضراني فوق جناح الريح بيدّي أذان»[2]. وإن كان الكاتب

1- بنية الشكل الروائي: حسن بحراوي.المركز الثقافي العربي. ط.1. 1990. ص.121.

2- رجل ونبي وخوذة: السيد حافظ. ضمن كتاب الأشجار تنحني أحيانًا: السيد حافظ. ص.10.

في هذا المقطع لا يحدد زمنا بذاته في الماضي، إذ يتركـه مفتوحـا لمخيلة المتلقي- رغم ذكره لألف سنة، إلاّ أنه لايحددها من أين تبـدأ وأين تنتهي – الذي ما عليه إلاّ أن يتنبه إلى ما يود الكاتب التركيـز عليه كرسالة، والمتمثلة في التنبيه إلى وجود النقاء والصفاء والطيبـة في زمن مضى، والرغبة في تحقيق الأفضل والتغيير نحو الأحسـن (قلبك الأخضراني فوق جناح الريح بيدّي أذان ←أي إعلان ونداء للتغيير، طالما أن الرغبة قائمة وموجودة). ولنسق مثالا آخـر عـن الاستذكار الذي يزودنا ببعض المعلومات، - ولكنه في نفس الوقـت غير محدد بزمن- من مسرحية (حدث كما حدث ولكن لم يحـدث أي حدث) يقول "السيد حافظ":

«عرفات: اسمع إنت بس..خلّيني أكمل كلامي.. لامؤاخذة ... إنت خيرك عليّ..أنا جيت البلد دي غريب وعاطـل..شـغلتني فـي الجمرك.. وفتحتلي بيت»[1]. ولكن متى كان مجيء "عرفـات" إلـى الإسكندرية؟ في أي سنة بالضبط؟ ومن أين أتى؟ فهي أشـياء غيـر محددة، لأن ما يهم الكاتب هو إخبارنا بأن "أبو سعيد" له فضل كبيـر على "عرفات"، وأن هذا الأخير يصدر في نصائحه تلك عن قناعـة بوجوب مساعدة "أبو سعيد" ردًا للجميل ولو بإسداء النصح.

وهنالك نمط من الاستذكارات التي تبدو غيـر محـددة بمـدة معلومة، وهنا يصبح التأويل ضرورة لا مفر منها، بل لا غنى عنها، حيث نعمد إلى ترجمة القرائن والمؤشرات الماثلة في الـنص، وقـد تمكننا من تحديد المدة بصورة دقيقة إلى حد ما، وقد تكون دقيقة إلى حد كبير،خاصة إذا كانت القرائن قوية في دلالاتهـا. ومثالنـا علـى الحالة الأولى هذا السرد الاستذكاري الطويل المدى، فرغم أن الكاتب

1- حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث: أوزوريس.ص.39.

لا يحدده صراحة، إلاّ أننا نستشفه من خلال حديث الشخصية التي تبدو بأنها في مرحلة الشباب، وتسترجع طفولتها القاسية عن طريق التذكر. «يابا.. يابا قوم من التراب كلّمني.. قوم شوفني وأنا لابس بدلة الجيش مزيّن ذراعي بكام شريطة .. إنت فاكر يابا وانت حاطط في حنكك الزفت ليل ونهار وسايبني أنا وأمي جعانين.. كنت بتسيبني أروح المدرسة بهدوم مقطعة.. كنت أقف في آخر الطابور علشان أدّارى من العيال وهي بتبص لي.. العيال اللي جايين بهدوم نضيفة ولاد الكلب.. أنا كنت أحسن منهم، كنت باحس إن أنا أحسن منهم..وأنا كنت أحسن منهم فعلاً.. شوفني دلوقت أنا باعمل إيه؟»[1].

وهناك نوع آخر من الاستذكار يعتمد فيه الكاتب على تقنية (البلاي باك) وقد وظفها بشكل كبير في مسرحية (أجازة بابا) التي يعتمد الكاتب في سير أحداثها على ممثل واحد، هو "أحمد" بينما باقي الشخصيات يستعيد بطل المسرحية صوتها وحديثها إليه من خلال الاستذكار، عبر (البلاي باك).

«يلاحظ في الإكسسوار في الغرفة...صورة له هو والأولاد..صورة للمدام مع الأولاد..بنطلون كاوبوي للطفل الصغير في الصالة..صوت عمر بلاي باك...

أحمد: دا بنطلون عمر إبني..

عمر: أنا عايز بنطلون جينز زي مايكل جاكسون وشريط فيديو مايكل جاكسون»[2]. ويمتد استخدام البلاي باك كطريقة أو نمط من أنماط الاستذكار ضمن هذه المسرحية بشكل واسع؛ منذ بدايتها تقريبًا إلى نهايتها، وقد استفاد الكاتب كثيرًا من هذه التقنية أو

1- رجل ونبي وخوذة: السيد حافظ. ضمن كتاب الأشجار تنحني أحيانًا: السيد حافظ. ص.18.
2- أجازة بابا: السيد حافظ. ضمن مسرحية إشاعة للسيد حافظ. ص.101.

بالأحرى هذا النمط،خاصة في ظل اختياره لممثل واحد ليجسد أحداث هذه المسرحية.

أ-2/ الاستذكار قصير المدى:

يلجأ "السيد حافظ" في بعض الحـــالات إلـــى الاعتمـــاد علـــى الاستذكار ذو المدى القصير بالقياس إلى الزمن الطبيعي للمســـرحية، ونورد في البداية أقصر استذكار، ونقتطعه بشكل خاص من مسرحية (حكاية الفلاح عبد المطيع) ويأتي هذا الاستذكار، ومدته يومان، على لسان الراوي إذ يقول:

«الراوي:... ولقد بدأت الحكاية منذ يومين.

الراوي: منذ ليلتين، كان القصر مضيئًا وكانت الاجتماعات، ولنعد إلى الحكاية لماذا تم القبض على الفلاح عبد المطيع، المســـكين لـــم يعرف ما حدث في قصر السلطان أو في المدينة وأصل الحكاية لماذا تم القبض على الفلاح عبد المطيع؟ في القصر الكبير وقبل اعتقال الفلاح "عبد المطيع" بيومين كان هناك اجتماع.

الراوي: يومها كان الوزير يجتمع بالمستشارين. (ضوء على القصر والوزير وقد اجتمع بالمستشارين)»[1].

أما في مسرحية (الخلاص) فنجد "السيد حافظ" يقول على لسان "هادي":

« فؤاد: كنت في اسكندرية السنة دي كنت في اسكندرية.

هادي: في 68 كنت في اسكندرية بتتفسح؟

فؤاد:كنت في المظاهرات... كنت ماسك شعار (عاش الطلبـــة مع العمال) كنا صفوف صفوف كبار وصغار والشوارع مليانة فـــي

1- حكاية الفلاح عبد المطيع: السيد حافظ.ص.32.

اسكندرية قلبي فوق المنارة.. راية ومراية.. ومصر تصرخ بيننا كنا صفوف صفوف وفي شارع فؤاد مقدم قدام المحافظة وقفنا بلا كلمات صمت يحوي مئات الآلاف..قلنا بلادي بلادي.. لك حبي وفـؤادي.. وكل الموظفين في كل العمارات جريت.. فنصل لبنان غنـى معانـا كانت جواه مصر زينا وتحت رجلينا بحر من الدم.. بحر من دم اللّي ماتوا في السويس...»[1]. في هذا الاستذكار يتحـدث "فـؤاد" عـن مظاهرات عام *1968*، والثمن الذي دفعه الطلبة والعمـال والشـعب المقهور لأجل كل قطعة في مصر وعلى رأسها (السويس). ويعـود هذا الاستذكار إلى سنتين تحديدًا، باعتبار أن الكاتب يقول في نهايـة هذا الحد (الحد الثاني) من مسرحية (الخلاص):

«الجميع على المسرح: واحنا حنرجع للسويس

ومش حانهاجرها

والسبعينات يا إما تبقى

لمصر.. موت

يا إما تبقى حياة »[2].

ونورد استذكارًا آخر قصير المدى ولكنه أقصر بالمقارنة مـع الاستذكار السابق، إذ يقول الكاتب في مسـرحية (عبـد الله النـديم)، مخبرا عن موت السيدة "خديجة" زوجة "النديم" منذ شهرين:

«النديم: أيوه يا صالح

صالح: شهرين من بعد موت الست خديجة وانت مهموم وحزين»[3].

1- علمونا أن نموت وتعلمنا أن نحيا: السيد حافظ. ضمن حكاية الفلاح عبد المطيع: السيد حافظ. ص.ص.208/207.

2- م.ن.ص.228.

3- عبد الله النديم: السيد حافظ. المجلس الأعلى للثقافة.1997، مصر. ص.103.

ثم يورد الكاتب استذكارا آخر قصير المدى في نفس المسرحية، ولكن مدته بالمقارنة مع الاستذكار السابق أكبر، ومن خلاله نتعرف على المدة التي استضاف فيها "الهمشري" عمدة العتوة "النديم" وصديقه "صالح". ومن خلال نفس الحوار يصادفنا استذكار آخر نتعرف من خلاله على المدة التي قضاها وهما في حالة فرار وهروب من قبضة البوليس الإنجليزي.

« النديم: تعبت يا صالح.. أروح فين.. شوفت الشيخ الهمشري.. شوفت عمدة العتوة.

صالح: تلت سنين مضيفنا ومدارينا والبوليس الإنجليزي قالب الدنيا علينا.

النديم: ست سنين هربانين يا حسن»[1].

وفي الاستذكار التالي،نتعرف على المدة التي قضاها "السجين2" في السجن ضمن مسرحية (علمونا أن نموت وتعلمنا أن نحيا) إلى حد اللحظة التي يتحدث فيها وهي أربع سنوات، ذلك أن الكاتب لم يزودنا بهذه المعلومة، ولكننا نستشفها من خلال حديث "السجين2"، الذي يشك في إحدى زوجاته ويتهمها بالخيانة مع شخصية "الرجل الذي يبدو تاجرا "، إذ يقول:

«السجين2: تنتظرك هي بالخارج.

الرجل الذي يبدو تاجرا: ماذا تقصد.

السجين2: في أول عام كانت تخرج من الزيارة وهي تبكي، وفي ثاني عام كانت تخرج وهي تتنهد بأنفاس محترقة، وفي ثالث عام كانت تخرج من الزيارة وهي مبتسمة، وهذا العام تخرج أمامك قبل انتهاء موعد الزيارة... إنها تنتظرك بالخارج»[2].

1- م.ن.ص.ن.

2- الخلاص: السيد حافظ. ضمن حكاية الفلاح عبد المطيع: السيد حافظ. ص.89.

ب/ السرد المشهدي:

يعطي السرد المشهدي «الامتياز للمشاهد الحوارية فتختفي الأحداث مؤقتًا وتعرض أمامنا تدخلات الشخصيات كما هي..»[1]. وهو إحدى التقنيات الضرورية والأساسية في الأعمال المسرحية "للسيد حافظ"، ونجده واردًا بكثرة، لأننا أمام نصوص درامية، الحوار وسيلتها الرئيسية. ونسوق هنا سردًا استذكاريًا في شكل مشهد، يصور موقفًا أو بالأحرى حدثًا ويستحضره في مسرحية (حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث) ويتعلق بهروب "سعيد" و"محمود" من صفوف الجيش الإنجليزي؛ حيث إنه بعد هروبهما يرويان كيفية الاتفاق بينهما ولكن ذلك يرد في شكل حوار.

«سعيد: وبعدين اتفقت مع محمود إيه رأيك يا محمود..

محمود: الرأي رأيك يا سعيد..

سعيد: نهرب..

محمود: نهرب..»[2].

كما وظف الكاتب السرد المشهدي بشكل كبير في مسرحية (ظهور واختفاء أبي ذر الغفاري) ويتعلق في مضمونه "بأبي ذر" كيف مات، ويستحضر هذا المشهد إقناع السلطان "فاتك" بأن " أبا ذر" قد مات فعلاً ومنذ زمن.

«واحد من الحاشية: لا تحدث نفسك عن"أبي ذر"، لقد مات، ألا تذكر يا مولاي.

السلطان: مات؟؟

1- بنية الشكل الروائي: حسن بحراوي. ص.120.

2- حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث: أوزوريس.ص.63.

كيف مات (ضوء على أبي ذر، وزوجته وهي تنتحب)

أبي ذر: مهلاً، مهلاً ماذا يبكيك؟؟

الزوجة: إنه الفراق، وليس لنا في الدنيا سوى الشرفاء، والأصدقاء.. قد غابوا جميعًا.. أين الأصدقاء؟؟

لكأن الرجل الذي يعتصم بالحق قد أهلكه الوباء؟؟؟...

(زوجة أبي ذر وهي تتحدث مع مجموعة من الرجال كانوا في ترحال) أنا زوجة " أبي ذر"، وهذا " أبي ذر" صاحب رسول الله من منكم يعطي هذا الرجل ثوبًا، يصنعه كفنًا.

- أنا فتى من الأنصار أكفنك في ردائي هذا، وفي ثوبين معي من غزل أمي.

أبي ذر: أنت صاحبي فكفّني (يتحشرج " أبي ذر" وتصعد روحه).

الجميع: إنا لله وإنا إليه راجعون»[1].

ونسوق من ذات المسرحية استذكارًا مشهديًا آخر، يستحضره الكاتب ليبين وقوف "أبي ذر" إلى جانب الفقراء، ونصرته لهم، وخلافه مع السلطان "فاتك" ويأتي هذا المشهد بعد استفسار " أبي المجون" أصحاب اللحى البيضاء أي كبار السن عن موت " أبي ذر" من عدمه:

«كبار السن: أغمض عينيك.. ثم افتحها لترى بعينيك هل نحن صادقون أم كاذبون؟؟ (تفتح دائرة كبيرة على يسار المسرح). السلطان فاتك و" أبي ذر"، وجمهرة من الناس.

: ماذا تريد يا " أبا ذر"؟ المال أم الجاه أم السلطان؟؟

أبي ذر: أريد شيئًا واحدًا.. كررته على مسامعك ألف مرة من قبل؟؟

---

[1]- ظهور واختفاء أبي ذر الغفاري: السيد حافظ ومحمد يوسف. ص.ص.28/27.

فاتك: حق الفقراء. أليس كذلك؟؟

أبي ذر: نعم.. وما دمت تعرف ما أريد فلماذا تجادلني؟؟ لأنك تعرف أننا نصون حق الفقراء.

فاتك: فمن الذي يجادل إذن.. نحن أم أنت؟؟

أبي ذر: ولماذا لا تترك الفقراء يقيمون أمرهم بأنفسهم؟؟

فاتك: الفقراء جهلاء.. وربما يفسدون أمرهم بأيديهم.

أبي ذر: حجة باطلة.

فاتك: قلت لك لا تجادل يا " أبا ذر" (أبي ذر لا يعيره التفاتاء، ويتوجه بالحديث إلى الناس)

أبي ذر: أيها الناس.. ها أنتم ترون بعيونكم جشـع التجـار يمـتص دمائكم، وأموالكم والجوع يصرخ فـي المدينـة،ولن تسـتقيم أموركم إلا أن تأخذوا حقوقكم بأيديكم... فلا تخشوا في الحـق لومة لائم»[1].

ج/السرد الاستشرافي:

يوظف السرد الإستشرافي «للدلالة على كل مقطع.. يروي أو يثير أحداثًا سابقة عن أوانها أو يمكن توقع حدوثها ويقضي هذا النمط من السرد بقلب نظام الأحداث.. عن طريق تقديم متواليـات حكائيـة محل أخرى سابقة عليها في الحدود أي القفز على فترة ما من زمـن [الحدث الدرامي].. وتجاوز النقطة التي وصلها..[الحوار] لاستشراف مستقبل الأحداث والتطلع إلى ما سيحصـل مـن مسـتجدات فـي.. [المسرحية]»[2]. ويوظف "السيد حافظ" هذا النوع من السرد في العديد

1- م.ن.ص.ص.60/59.

2- بنية الشكل الروائي: حسن بحراوي. ص.132.

من مسرحياته، ولكن ليس بالشكل المذكور آنفًا بالتحديد؛ إذ يلجأ في بعض الأحيان إلى نوع من الاستشراف، الذي تتطلع من خلاله الشخصيات إلى مستقبلها أو مصيرها، أو مرحلة معينة من حياتها – والتي تدخل ضمن سير الحدث الدرامي – تمامًا كما في مسرحية (الخلاص) وبالضبط في نهاية الحد الثاني، حين يعقد الجميع العزم على العودة إلى السويس.

«فايز: حنرجع ومش حانهاجر...

الجميع على المسرح:واحنا حنرجع للسويس

ومش حانهاجرها

إحنا سنة 70

الكورس: وإحنا مسافرين

يا سويس واحضنيني...

المخرج: حنروح السويس»[1]. ويتحقق هذا الإستشراف في الحد الثالث. ونستشف ذلك من خلال حديث المخرج وقوله: «... وإحنا النهارده في سنة 73 وفي مدينة السويس»[2]، ومن الناحية الزمنية، فقد تحقق الاستشراف – المتمثل في العودة إلى السويس – بعد ثلاث سنوات، طالما أن سنة سبعين تصادفنا ضمن الاستشراف الذي تحدث عنه أبطال المسرحية، وبعد تحققه يصرّح المخرج بأن السنة هي ثلاث وسبعون. أما في مسرحية (علمونا أن نموت وتعلمنا أن نحيا) نجد استشرافًا محتوم الوقوع، وليس محتمل، ذلك أن الحدث المتمثل في الغارة، مثلما ابتدأ، فسينتهي. ويتطلع السجينان 1 و 2 إلى

1- الخلاص: السيد حافظ.ص.228.

2- م.ن.ص.231.

مدة الانتهاء وهي ست ساعات ولكن هل ستنتهي الغارة قبل هذه المـــدة أم بعدها؟ ذلك مايتطلع إليه السجينان، بل إن "سجين1" يتطلع إلى أكثـــر من ذلك، ويكفي أن نسوق هذا المقطع لنكتشف ماذهبنا إليه آنفا.

«سجين1:...الغارة حتخلص بعد الست ساعات وحنطلع وحنحارب

وحننتصر وحنحارب اللي جوه قبل اللي بره.

حنحارب اللّي جوانا..المقاومة يعني اللّي جوّه قبل اللي بره

لأن اللي بره جوه...علشان اللي جوه

فيه حاجة فيه خطأ...إذا كانت الحاجات اللي جوه

صح كان اللي بره ما دخلش»[1].

ولكن الاستشراف لم يتحقق بالنسبة "للســجين1" باعتبــار أن الغارة إن انتهت قبل الست ساعات أو استوفت هذه المدة كاملــة ثــم توقفت، فهذا يعني أن إطلاق المساجين شيء مستبعد بل ومســتحيل. أما إذا استمرت أكثر من ست ساعات فسيطلق صراحهم، وهذا مــالم يتم في نهاية الإشارة الثانية.

«الحارس: (من النافذة) الغارة خلصت والتليفون بيقول.

السجينان: إيه؟

الحارس: خلّي بالك من المساجين إقفلوا الأبواب عليهم كويس»[2].

ومن بين الاستشرافات التي لم تتحقق على الأقل ضمن أحداث المسرحية رغم احتمال حدوثها وتحققها، هذا الاستشراف الذي يتطلع من خلاله "فؤاد" في مسرحية (الخلاص) إلى مصيره وهو الموت.

1- علمونا أن نموت وتعلمنا أن نحيا: السيد حافظ. ضمن حكاية الفلاح عبد المطيع:السيد حافظ. ص.114.

2- م.ن.ص.114.

«فؤاد: خبيني يا ماجدة... حيقتلوني»[1].

وفي المثال التالي نجد أن الشخصية المتحدثة تستشرف مستقبل الشخصية التي تتحدث إليها، ومن خلاله تستشرف مستقبل الوطن ككل، ونختاره من مسرحية (رجل ونبي وخوذة):

«ما تخفش مني يا صاحبي.. راح ترجع رجليك في يوم على الأرض.. تحضن رجليك التراب الأسمر والشوارع المرصوفة باللون الرمادي مش راح تكون رجليك مكسرة زيي. ما تخفش مني ياصاحبي راح يطلع شعاع الفجر الشمساوي بحضنك»[2].

وهنالك استشراف من نوع آخر لدى "السيد حافظ" وهو تطلعه إلى مستقبل الأحداث في واقعنا المعيش. ويكفي أن نتحدث عن مسرحية (6 رجال في معتقل 500/ب شمال حيفا)، حيث تحدث عن مستقبل العلاقة بين العرب وإسرائيل، وتحدث عن اللجوء إلى سياسة السلام بقصد الاستسلام، بدل الكفاح المسلح واسترجاع ما أخذ بالقوة عن طريق القوة. فبعد عشر سنوات من صدور المسرحية في طبعتها الأولى تحقق ما تحدث عنه الكاتب وهو مانعيشه حاليّا، ومواقف السلطة الفلسطينية والعربية ككل اتجاه قضية الشرق الأوسط.

وهكذا فإن الكاتب قد استفاد من هذه التقنية بشكل لا بأس به، مما جعله يخدم القضايا والأفكار التي كان يطرحها في أعماله بشكل يعكس صدق الوقائع، والتخمينات التي كانت تدور حولها. كما أن الكاتب، في سبيل تجسيد كتابة جديدة تحت لواء المسرح التجريبي بقوالبه وتقنياته الحديثة لتجسيد فهم جديد ورؤى جديدة للواقع تتجاوز الصيغ المتواجدة والمألوفة، يلجأ إلى ما يمكن أن نسميه بالتجاوزية

1- الخلاص: السيد حافظ.ضمن حكاية الفلاح عبد المطيع: السيد حافظ. ص.202.

2- رجل ونبي وخوذة: السيد حافظ. ضمن الأشجار تنحني أحياناً: السيد حافظ. ص.17.

التي تظهر بصفة خاصة في تداخل الأزمنة، كإضاءة الحاضر من خلال الماضي كما في مسرحية (حكاية الفلاح عبد المطيع) التي اختار فيها حلقة من تاريخنا وهي العصر المملوكي، فعمل على إعادة تشكيلها وفق معطيات العصر الحديث، وصياغته كانت في شكل جدلي مع معطيات الوقت الراهن أو الحاضر.

وكذلك هو الأمر بالنسبة لمسرحية (ظهور واختفاء أبي ذر الغفاري)؛ إذ يلجأ الكاتب إلى توظيف شخصية "أبي ذر" بكل معطيات الزمان أو الفترة التي كانت تحيا فيها هذه الشخصية ليعكسها على زمن يرزخ تحت نير الظلم والقهر والاستبداد، مستغلا مبادئ وأفكار "أبي ذر" لاستنهاض الهمم ومحاولة تغيير الوضع.

ويمكننا أن نقول إن الزمن عند "السيد حافظ" بصفة عامة ينطلق من مبدأ استحضار لحظة الغياب في الحضور، لإنارة الحاضر وخدمته انطلاقًا من العودة إلى الوراء، أي إلى الماضي. ثم أن استعمال الكاتب لتقنية الفلاش باك في الكثير من مسرحياته يحقق التداخل بين الزمنين الماضي والحاضر؛ لأن الفلاش باك يمكننا من العودة إلى الوراء في شكل ذاكرة استعادية. وبالمقابل نجد أن تقنية استقراء المستقبل من خلال أحداث الحاضر يحقق تنويعة أخرى من التجاوز الزمني، ومن ثم التداخل وارد بشكل كبير في الأزمنة أو الزمان بأبعاده الثلاثة.

رابعًا/ الشخصية والبطل في مسرح السيد حافظ

عرّف المعجم المسرحي الشخصـــية (Character/ Personnage) بما يلي:

كلمة شخصية في اللغة العربية مستحدثة وقد أخذت مـــن كلمـــة الشخص التي تعني «سواد الإنسان وغيره تراه من بعد، أي أنها تعنـــي السمات العامة فقط»[1]. والشخصية – يضيف ذات المصدر – «كـــائن من ابتكار الخيال يكون له دور أو فعل ما في كل الأنواع الأدبية والفنية التي تقوم على المحاكاة مثل اللوحة والرواية والمسرح والفيلم الســـينمائي والدراما التلفزيونية والدراما الإذاعيـــة»[2]. غيـــر أن الشخصـــية فـــي المسرح تختلف من حيث بعض الخصوصـــيات التـــي تميزهـــا عـــن الشخصية في الإبداعات الفنية الأخرى. وتكمن هذه الخصوصية «فـــي كونها تتحول من عنصر ملموس عندما تتجسد بشكل حي على الخشـــبة من خلال جسد الممثل وأدائه، كذلك تتميز الشخصية في المسرح وفـــي كل الفنون الدرامية عن الشخصية الروائية في كونها تعبر عـــن نفســـها مباشرة من خلال الحوار والمونولوج والحركة دون تدخل وســـيط هـــو الكاتب أو الراوي»[3]. ومنذ ظهور الشخصية في المسرح، وبتطور هذا الأخير تطور مفهومها ودورها حسب المذاهب والأيديولوجيات. ويمكـــن أن نميز بين عدد من الشخصيات: فهنالك الشخصية الرئيسية والشخصية الثانوية، ويتحدد وجود كل واحدة منها كضرورة درامية بحكم وظيفتهـــا المحددة في الحدث. وإلى جانب ذلك نجد الشخصية الجماعية التي تمثّلها الجوقة في المسرح اليوناني القديم، وقد انحصر دورها بتطور المســـرح،

1- المعجم المسرحي:ماري إلياس وحنان قصاب حسن. ص. 269.

2- مر.ن.ص.ن.

3- مر.ن.ص.ص.270/269.

كما أن الفروق التي كانت تميز بين الشخصية الرئيسية والشخصية الثانوية تلاشى بعضها لنفس السبب. إلى جانب ذلك نجد نوعا آخر وهو الشخصية المجازية التي تكون بطرح مفاهيم مجردة على شكل شخصيات لها ملامح أو أسماء توحي بهذه المفاهيم (وفاء، جشع، موت. إلخ)، وهناك نوع آخر أيضًا وهو الشخصية النمطية و«هي شخصية تفتقر إلى ما هو خاص وفردي وتتمتع بصفات محددة تطرح في عموميتها، وهذا ما يسمح بالتعرف عليها بشكل مباشر وقبل أن تبدأ بالتصرف ضمن الحدث»[1]. والجدير بالذكر هو أن الشخصية المسرحية لا تكتمل إلا حين تتجسد فعليًا من خلال أداء الممثل.

<u>تعريف البطل:</u> يعرف المعجم المسرحي البطل بمايلي: «البطل في الميثولوجيا هو الكائن الخارق الذي يختلف بتفوقه عن عامة البشر، وقد عرفت شخصية البطل في كل الحضارات القديمة وغذّت على الدوام الآداب والفنون وعلى الأخص الأساطير والملاحم والسيرة الشعبية والأدب الشفوي والنصوص المسرحية»[2] وقد ميز "هيجل" hegel (1730-1831) بين ثلاثة أنواع من الأبطال حسب طبيعة العائق وهم:

أ- <u>البطل الملحمي</u> (héro épique) هو ذلك الكائن الذي يصارع قوى الطبيعة فتسحقه هاته العوامل أو العوائق الخارجية التي تواجهه كما في الملاحم القديمة.

ب- <u>البطل المأساوي</u> (héro tragique) هو ذلك الذي تقهره أهواؤه ورغباته، فهي عوائق داخلية تسهم في القضاء عليه كما في مسرح "شكسبير".

1- مر.ن.ص.

2- مر.ن.ص.102.

ج- البطل الدرامي (héro dramatique) هو بطل يجمع بين صفات البطل الملحمي والبطل المأساوي، وبالتالي فهو في مواجهة نوعين من العوائق، وقد« تطور- بعد ذلك - معنى البطل واختلف أسلوب تقديمه عبر التاريخ في الفن والأدب... بل إنه من الممكن قراءة تاريخ المسرح عبر تطور مفهوم البطل»[1]. وسنتعرف على أنواع الشخصيات والأبطال في مسرح "السيد حافظ" من خلال هذا الرصد:

إن شخصية البطل عادة ماتأخذ دور الريادة والاهتمام في بناء العمل المسرحي، ويحملها كاتب النص مجموع القيم والمبادئ التي يؤمن بها كفرد ويراها ضرورية الوجود في المجتمع، ومن ثمة يحاول جاهدًا عبر شخصيات عمله المسرحي، وخاصة منها البطل، أن ينقلها إلى الجماعة، فتعبر إلى الطرف الثاني من المعادلة المسرحية وهو الجمهور المتلقي. ومن هنا نجد أن "السيد حافظ" يحاول جاهدًا أن يمرر رسالته عبر كل قنوات العمل الإبداعي وعلى رأسها الشخصيات التي انتقاها لتعبر عن آرائه ومعتقداته. وحتى الشخصيات المضادة يلجأ إلى رسم ملامحها بدقة لتؤدي وظيفتها كقطب مضاد.ويكون الصراع بين الشخصيات صراعًا فكريًا قبل كل شيء.

أما أبطال "السيد حافظ" فيحملهم مسؤولية جسيمة وهي الدفاع عن المبادئ والقيم والأفكار التي يؤمن بها، كما يضع على عاتقها مهمة الانتصار للحق ولقوى الخير ضد قوى الشر.وإذا كانت الكتابات الأدبية المسرحية وغير المسرحية المعاصرة لم تحتفظ في معظمها بالدور الريادي للبطل وبصورته المعتادة التي تتمثل في الانتصار والتغلب على كل الصعاب، وجعلت منه مجرد إنسان عادي ضعيف في الكثير من الأحيان، ومقهور بفعل قوى الشر، ومنهزم

1- مر.ن.ص. 103.

أمام الظروف الصعبة في أغلب الأوقات، فإن "السيد حافظ" قد بنى شخصية البطل في أعماله المسرحية بناء متميزًا وجعل منه بطلاً خاصًا نظرًا لما يتسم به من صفات؛ فهو إنسان بالدرجة الأولى، يتسم بالتحدي وغير مستسلم، يظل متمسكًا بآرائه حتى وإن مرت عليه لحظات عصيبة ينهار فيها لبعض الوقت. إلى جانب ذلك فهو طموح وثائر يثور ضد القهر والظلم وكل الأوضاع المزرية أينما كانت، ويبحث دائمًا عن الأفضل. يقول "محمود قاسم" عن البطل في أدب "السيد حافظ" – عمومًا – سواء في القصة القصيرة أو المسرح: «هو هذا المتحرر الحالم العاشق، المثقف، الفنان المثالي الفنتازي، والمؤلف [السيد حافظ] في أكثر أعماله..يركز على بطله وحده دون كل الشخصيات الأخرى التي في العمل الأدبي... ويعطي من صفات بطله المتعددة للكثير من الشخصيات الثانوية التي تحيط به أو حتى الشخصيات التي يتمرد عليها»[1].

ومن هنا فإن البطل عند "السيد حافظ" هو مركز إشعاع فكري وثقافي وإنساني واجتماعي...تنعكس صفاته على من يحيطون به.كما أن الشخصيات المتمردة في مسرحياته لا تبدو بشكل فظيع، بل يظهرها الكاتب متصفة بصفات سطحية من صفات الشر أو الظلم أو العنف؛ فهي لا تقتل ولا تسبب الضرر الجسدي، كل ما تسببه هو الضرر المعنوي، لذا فهي تبدو ظالمة وما على البطل إلا أن يتمرد عليها.وفي اعتقادي إن الكاتب لم يلحق بالشخصيات الضد صفات (كالقتل، والعنف...) وغيرها مما تقشعر له الأبدان إلا رغبة منه في تبيان أن هذه الشخصيات كالفقاعات تبدو ممتلئة غير أن أبسط شيء يمكن أن يفرقعها، وبالتالي فلا مجال لأبطاله كي يتراجعوا خوفًا

1- (ملامح البطل في مسرح السيد حافظ): محمود قاسم.ضمن كتاب دراسات في مسرح السيد حافظ. ج1.ص.104.

منها، لأن كل ما تتصف به هذه الشخصيات هو زائف وواه كخيوط العنكبوت، لذا فالإرادة على التغيير والتغلب عليها ممكن، بل وأكيد إذا أراد أبطاله ذلك. ومع هذا فإن هذا النوع من الشخصيات (أي الشخصيات الضد أو الشريرة) التي تحويها أعمال "السيد حافظ" المسرحية يظهرها الكاتب في معظمها بأنها تنطوي في ذاتها على بذرة الخير والطيبة الدفينة، وتنتظر فقط من يعزف على وتر هذا الجانب المتخفي الذي ما فتئ الكاتب يظهره لنا كلما سنحت الفرصة، ويبين لنا ما تحمله بين جنباتها رغم أنها تبدو بطابع الشخصيات القوية والمتغطرسة.

والبطل في مسرحيات "السيد حافظ" شخصية قوية تحاول أن تتأقلم مع الأوضاع لإثبات كيانها وذاتها وتدافع عن وجودها، ولعل أكثر سمة يلحقها الكاتب بأبطاله دائمًا هي صفة التمرد التي يستثمرها بشكل إيجابي، إذ يبدو هؤلاء في صراع مستمر مع الواقع المعيش يعلنون الثورة على ما هو كائن، وذوو إرادة كبيرة في التغيير للوصول إلى الممكن، وربما يسعى هؤلاء في الكثير من الأحيان إلى تحقيق المثالية وتجاوز الواقع بحلم التغيير الذي يراودهم باستمرار، ذلك أنه قابع في مخيلاتهم ينتظر الفرصة للخروج من شرنقة الحلم إلى أرض الواقع. ففي مسرحية (حبيبتي أنا مسافر، والقطار أنت، والرحلة الإنسان) نجد أن "مقبل" مثال للبطل الثوري الذي آثر أن يعود مرة أخرى إلى الملجأ رغم تحرره و"أزهار" من سيطرة المشرفين، فقد كان يرى بأن مسؤوليته الأساسية ليست اتجاه نفسه، بل هي مسؤولية تجاه كل من هم معه بالملجأ (أي مسؤولية اجتماعية)، فالحل أو الخلاص يجب أن يشمل الجميع لذا فرحيله وحيدًا أو برفقة "أزهار" لن يحل المشكلة إلا جزئيًا، ومن هنا نجده يضطلع بدوره ومهمته في قيادة الآخرين لتحقيق معنى الإنسان

بمفهوم ذلك الثائر الذي يدافع بكل شرف وبطولة عن معنى وجـوده كإنسان، وكل هذا نابع من انتمائه إلى هذا الإنسان ووعيـه الكبيـر بواقع عصره وإحساسه بمسؤولية تجاه هذا العصر بكل متناقضاته.

كما أننا نجد في مسرحية (سيزيف) – أو مسرحية الإنسان كما يحلو للبعض أن يسميها – البطل شخصـية ثوريـة متمـردة علـى السلطة، ويحاول "السيد حافظ" إبراز شخصية ("الإنسان") التي يسخر في سبيل إيضاح دورها بقية الشخصيات، إلا أن تمرد هذه الشخصية لا يتعدى الكلمة؛ فثورته لم تتطور من الكلمة لتصبح فعلاً أو حركة، ومن هنا فإن فهمه لمعنى الثورة كان في الاتجاه السـلبي،كونها لـم تشكل حركة ثورية فعلية ما دامت قد اقتصرت على الهتافـات ولـم تتعد في الكثير من الأحيان مجرد الحلم. يقول الكاتب في مسـرحية (سيزيف): «الإنسان: آه لقد حلمت في الصيف بالخريف للخريف ... وحلمت في الخريف بالشتاء للشتاء وحلمت في الشتاء بالربيع للربيع ... وحلمت في الربيع بالصيف للصيف وحلمت في الصباح بالظهيرة الظهيرة وحلمت في الظهيرة بالغروب للغـروب... وحلمـت فـي الغروب بالليل الليل وحلمت في الليل بالفجر للفجر وحلمت في الفجر بالصباح الصباح وحلمت فـي الحلـم بـأن الحلـم الـذي أحلمـه انتهى...»[1]؛ فالبطل في هذه المسرحية يعبر بكلمات مستفيضة عـن رفضه الدائم والمستمر لكل ما هو في الواقع، وعـن اختناقـه إزاء الوضع الذي يعيشه والذي يود التخلص منه بأي شكل.إن حالة كهـذه تستدعي التحرك أو الحركة الفعلية ولكننا نفاجأ بموقف أكثر سـلبية لشخصية هذا البطل وهو الهروب، ونجد بأن التمرد والرفض السلبي هي سمة الكثير من أبطال "السيد حافظ" الذين يصبون ثـورتهم فـي

1- مسرحية سيزيف: السيد حافظ.مركز الدلتا للطباعة.مصر. ص. 106.

كتاباتهم وهتافاتهم،لكنهم لا يصنعون الثورة بأي حال من الأحوال.ولعل أوضح صورة للثورة السلبية في مسرح هذا الكاتب هي تلك التي نجدها في مسرحية (الطبول الخرساء في الأودية الزرقاء) من مثل قول البطل الفتى:

«جئت من أجل الثورة... أتسمعينني.. الثورة.. أخاف أن أقولها.. سأخرج وأقولها و.. جئت من أجل الثورة. [حتى البوح بالثورة في قالب الكلمات لا يكون بكل تحرر من الخوف والسلبية (أخاف أن أقولها) إن الثورة أصبحت على يد أبطال "السيد حافظ" مجرد شعارات ولم ترق أبدًا إلى الحقيقة الفعلية، وهو ما تصرح به أحد شخصيات المسرحية].

«الفتاة: شعارات.. شعارات.. الطاغية.. الظلم.. الظالم.. الثورة الإمبريالية لم يفعل أحد منكم شيئًا»[1].

إن البطل "الفتى" الذي يفترض أن يقود المطحونين إلى بر الأمان عن طريق الثورة، لا يجد المجال الرحب حتى للتعبير، ففي حين أنه يدعي أنه سيقود الثورة، تسخر "الفتاة" من أفكاره وتحاول الجهر بالثورة.

«الفتاة: أنا لا أسخر حبيبي...سأنادي عليها حالا (تنادي)...أيتها الثورة... أيتها الثورة أقبلي فورًا..

الفتى:اصمتي

الفتاة: أيها الثوار... يا رجال الثورة...

الفتى: اصمتي (يضع يده على فمها) سأحدثهم بلغة الرغيف والجوع والإنسان»[2]. ولكن لا أحد من المطحونين يستجيب استجابة

1- الطبول الخرساء في الأودية الزرقاء: لوزوريس.ط.1 .سلسلة أدب الجماهير .1972. ص.7.

2- م.ن.ص.8.

فعلية لنداء هذا القائد الثائر (الخائف)؛ الذي يمثل بسلبية تمرده على القهر الذي يعيشه كل هؤلاء. إن ثورة كهذه تحتاج إلى ثورة أخرى في داخلها لتقهر فيها هذه السلبية وهذا التراجع كما تقول "الأم" «الأم: أخاف أن تضيعوا هكذا.. يجب أن يكون هناك ثورة في الثورة»[1].

نفس التمرد السلبي نجده لدى البطل "أبي ذر الغفاري" في مسرحية (ظهور واختفاء أبي ذر الغفاري)، فهذه الشخصية الإسلامية البطلة نعيش معها - عبر أحداث المسرحية - في عالم أشبه بالحلم، تظهر هذه الشخصية فجأة وتختفي فجأة أيضًا، ثم إن عصرًا كذلك الذي تحيا فيه شخصيات المسرحية، كان يجب أن يظهر فيه بطل متمرد ورافض لكل أساليب القمع، وكان هو (أي "أبي ذر") ذلك البطل، بَيْدَ أن تمرده لم يخرج عن إطار الكلمة، ويظهر تمرده ورفضه بعد اختفائه، وذلك بعد أن غرس جذوره في نفوس الفلاحين والأهالي والكورس، الذين ينتظرون جميعهم من جديد ذلك المخلِّص الثائر.

وأعتقد أن لجوء الكاتب إلى إظهار أبطاله بمظهر أولئك الثائرين السلبيين، لا يعني إلا شيئًا واحدًا وهو أنه لا يريد أن يجعل الانفراج أو الحل قائمًا في نهاية كل عمل مسرحي من هذا النوع، ذلك أنه يرى بأن في ذلك نوعًا من التمويه والكذب على المتلقي وذلك أمر مناف تمامًا لما هو في الواقع، ويتوضح ما ذهبنا إليه من الثورة السلبية - التي يتسم بها أبطال "السيد حافظ"، والتي لم تترجم إلى حركة فعلية - في ذلك التسويف الذي نصطدم به في كل جملة ثائرة يطلق من خلالها أولئك المقهورين صرخة الملل من الظلم والرفض التام للواقع: (سنقاوم)، (سأحاول)، (سأقود) ولا أبلغ مما ورد على لسان "الرجل الأنيق" في مسرحية (الطبول الخرساء في الأودية الزرقاء) من وأد للثورة، وإذ أورد ما قاله هنا إنما لأبيّن بأن الثورة تحتاج إلى أبطال

---

1 - م.ن.ص.25.

أقوياء يقاومون بشجاعة ما سيواجهون به.«الرجل الأنيق: ألف مشنقة كادحة ملونة بعرق الفجر المجهد من الرحلة الثائرة تشنق كل جسد يثور أو يفكر حتى في الثورة ما بينه وبين نفسه»[1]. ومن هنا فالسلطة الطاغية بالمرصاد ولا يمكن أن تقاوم بكلمات؛ إذ الفعل الثوري هو الحل الوحيد ومع هذا فهو غائب –كما أشرنا – في الكثير من إبداعات "السيد حافظ" المسرحية للسبب المذكور آنفًا.

إلى جانب صفة التمرد التي يتصف بها أبطال "السيد حافظ"، نجد صفة الحُلْم؛ فالكثير من أبطاله حالمون، شاعريون، ويتسمون بالرقة،كما أنهم في بحث دائم عن المثالية عن الحنان والحب، ونلمس ذلك مثلاً في مسرحية (حبيبتي أنا مسافر والقطار أنت والرحلة الإنسان). فنجد "مجيدة" إحدى شخصيات هذا العمل تقول: «نفسي آخذ الدنيا في رجلي، ألمس الحب في إيدي، وألمس الحنان في صوتي، نفسي أركب حصان أزرق ويلف بيا جبال العالم طاير نفسي شعري يطير، نفسي أحس بإني طايرة بإني في كل حاجة.. نفسي أقول لأي حد على اللِّي بيَّا»[2].

وهاهو " حمودة" في ذات المسرحية يحلم بالصمود المثالي قائلاً: «ما أحلى أن تقرر الصمود قيمة وعلامة العصر الهزيمة بلا مبرر»[3]. وها هي الفتاة في مسرحية (الطبول الخرساء في الأودية الزرقاء) تتحدث عن أحلام "الفتى": «الفتاة: تحلم بعالم لا إنساني... تحلم بعالم بلا ثورة.. تصل الثورة إلى نقاء وقيمة بلا تعطن»[4]. ثم أنها تصفه بأمير

1- م.ن.ص.13.

2- حبيبتي أنا مسافر والقطار أنت والرحلة الإنسان: السيد حافظ. ص.24.

3- م.ن.ص.26.

4- الطبول الخرساء في الأودية الزرقاء: السيد حافظ. ص.24.

الأحلام «هه...يا أمير المواطن والأحلام والثورة...»[1]. ونجد "الفتى" يعرب عن أحلامه ولاأحلامه على حد سواء بقوله: «أنا لا أحلم بعالم الفردوس الدموي العذري المفقود.. عالم تؤرقه الراحة فيحلم الإنسان بالحقد... أنا لا أحلم بعالم العبودية والإجهاد والانتحار في العمل من أجلي أنا أرغب في كل شبر في الأرض عالم جديد ونظام جديد ورؤية جديدة... عالم بلا عبد...بلا سيد... أرغب أن أرى إنسانًا في كل شبر سعيدًا... هذا الكون لن يبتلعه فرد.. أحلم بالأمهات تنجب طفلاً يبتسم لايبكي حين يهبط إلى العالم»[2].

أما في مسرحية (6 رجال في المعتقل 500/ب شمال حيفا) فنجد في شخصية "ضياء" صورة للبطل الحالم الذي يتجاوز بأحلامه حدود المعتقل،إذ ترك لروحه الحرية أن تسبح خارج حدود المكان.إلى جانب هذه الصفات نجد أن الأخلاق الفاضلة متوزعة بشكل كبير على الشخصيات البطلة "للسيد حافظ"، بل إنها تدافع عن الفضيلة، ونلمس في العمل الواحد امتزاج الحلم بالواقع والأخلاق والمثالية في تركيب شخصياته، كما أن أبطاله يناضلون من أجل الحق دائمًا، ويدافعون عن الفقراء ويبحثون عن العدل والحرية...كما أنهم نماذج تتحرك في إطار حركة مصيرية تضع نصب أعينها الحياة بموازاة مع المصير.وقد تواجهها في بعض الأحيان مواقف اختيارية كموقف "مقبل" في مسرحية (حبيبتي أنا مسافر والقطار أنت والرحلة الإنسان) الذي يخاطر بكيانه كذات من أجل قضية تتجاوز الأنا إلى النحن؛ أي لا تختص به كفرد بل تتعدى إلى مصير الجماعة.

والكاتب لا يرصد من خلال هذه المسرحيات مواقف الأبطال أو الشخصيات الجانبية فحسب، بل يصور السلوكيات الفردية

1- م.ن.ص.30.

2- م.ن.ص.ن.

والصراعات الفكرية والفلسفية.كما يركز على تحليل نفسيات هذه الشخصيات ويبرز ما يحتدم في ذات كل واحدة منها، تمامًا كما في مسرحية (هم كما هم ولكن ليس هم الصعاليك)، إذ يتخذ أبطال المسرحية من الخشبة مكانًا لسرد مآسيهم وما يترتب عنهم من تأثيرات نفسية تتضح لنا جلية، وذلك عن طريق سبر "السيد حافظ" لأغوار كل ذات على حدة، ثم «إن اكتناه الظاهرة السلوكية هو في واقع الأمر إبراز لملامح الصورة الاجتماعية ومن هذا المنظور تنطلق إبداعات... الكاتب [لتشكل]عاملاً مهمًا لتحديد سمات شخصياته ونمطية تفكيرها المرتبطة بأوضاعها المعيشة»[1]. وهذه الميزة ترتبط كثيرًا بفن المسرح عمومًا يقول "عبد الكريم برشيد": «المسرح بحث في وقائع الذات – ذات الفرد وذات الجماعة – وبذلك فهو يؤرخ للحلم والألم والفرح والصراع والغضب والخوف والطمع والنضال»[2]. وهذا ما نلمسه في مسرح "السيد حافظ".

والجدير بالذكر أيضًا هو أن أبطال "السيد حافظ" هم نموذج للإنسان المأزوم والمستلب،ولكن الكاتب لا يترك أبدًا أبطاله يعيشون، أو بالأحرى يتحركون، في هذه الدائرة كدائرة مغلقة، بل إنه ينتشلهم من ذلك التأزم والاستلاب ليصنع منهم نماذج للإنسان الحر الذي يرفض القهر والقمع ويستعد ولو بالكلمة للثورة ضد ما هو كائن. وعمومًا فإن «أشخاص السيد حافظ نوعان: متمردون وآخرون يجب التمرد عليهم... الأول رافض والثاني يحاول الدفاع عن نفسه»[3]. وبين هؤلاء وهؤلاء مسافة قصيرة إذا ما توفرت الإرادة لدى النوع الأول للتغلب على النوع الثاني، وقد تكون طويلة إذا غابت الإرادة

1- الشخصيات التراثية في مسرح السيد حافظ: سميرة أوبلهي. ص.73.

2- مر.ن.ص.ن.

3- مر.ن.ص.74.

والعزيمة وتغلب الخوف والسلبية على أبطاله، أي أن هنالك نوع من التلازم الشرطي.

التغلب على النوع الثاني (المتمرد عليه) ←إذا ما توفرت الإرادة والعزيمة لأبطال "السيد حافظ" واقترنت بالفعل (المسافة قصيرة).

فشل النوع الأول (الرافض) في التغلب على النوع الثاني ← إذا ما غابت الإرادة واقترن الرفض بالخوف والسلبية (المسافة طويلة).

إن من بين الأهداف التي يضطلع بها البطل الثوري في مسرح "السيد حافظ" هو التوعية لتلك الفئات أو الشرائح الاجتماعية التي يعرضها الكاتب في أعماله المسرحية، ويحاول هذا البطل باعتباره فردًا من هذه الجماعة أن يحقق التغيير على مستوى الأفكار ومن ثم الأوضاع الاجتماعية ويحثهم على انتزاع حقوقهم. ومحاولة طمس تلك الفوارق الطبقية التي تتسم بها الهيكلة الاجتماعية، لأن كل الطبقات يجب أن تتمتع بذات الحقوق ونفس الحريات. ثم إن أبطال "السيد حافظ" رغم السلبية التي يتسمون بها في الرفض إلا أنهم متمسكون بمبادئهم وآرائهم وأحلامهم حتى في أحلك الظروف. وتنطبق هذه المواصفات مثلاً على تركيبة البطل "مقبول عبد الشافي" في مسرحية (حكاية مدينة الزعفران) الذي يظل متشبثًا بأفكاره رغم دخوله لعبة السلطة. ويختار "السيد حافظ" في بعض أعماله شخصيات مجازية تعبر أسماؤها عن أدوارها كشخصية "الإنسان" في مسرحية (سيزيف) والفتى "قهر" في مسرحية (الطبول الخرساء في الأودية الزرقاء) و"مصباح الزمان" في مسرحية (إشاعة)، "أبو المجون" في مسرحية (ظهور واختفاء أبي ذر الغفاري)، وشخصية "سارة" في مسرحية (6 رجال في معتقل500 /ب شمال حيفا)...

كما أن أعمال الكاتب المسرحية تتضمن بعض الشخصيات النمطية كشخصية "أبي ذر الغفاري" وشخصية "قراقوش"، وشخصية

"أبو زيد الهلالي" وشخصية "عنترة بن شداد" وغيرها."فالسيد حافظ" ينتقي شخصياته وأبطاله ويعرف جيدًا ما يريد أن تجسده كل واحدة منها،وما تنوُعها وتنوُع صفاتها إلا دليل على إدراك الكاتب ووعيه بقيمة الشخصية في العمل المسرحي.وسنلاحظ أن "السيد حافظ" يلجأ إلى طريقة خاصة في توظيف بعض الشخصيات، هي الأخرى شخصيات من نوع خاص، سنقف عندها بالتحديد ضمن محور (السيد حافظ ومسرح العبث) (*).

خامسًا/ اللغة في مسرح السيد حافظ

أول ملاحظة يمكننا تسجيلها على لغة "السيد حافظ" المسرحية هي أنها لغة شاعرية رقيقة في الكثير من الأحيان، كما أنها مزيج بين النثر والشعر، وهذا التداخل بين اللونين وارد في العديد من مسرحياته. ولغة "السيد حافظ"، عمومًا، لغة جميلة مكثفة بالمعاني والرؤى، وهي من بين الوسائل التي تسهم في توضيح أفكاره ونقل رسالاته. على أننا نلمس في لغته نوعًا من الانسيابية والتناغم بين الألفاظ والتناسق بين الكلمات، وبتعبير انطباعي؛ أقول إنها لغة تحملنا في الكثير من الأحيان إلى عوالم الكاتب التي نجد أنفسنا منصاعين طوعًا لا مكرهين في الدخول إليها. إنها لغة حالمة وجميلة ليست بالنثر كما أنها ليست شعرًا؛ إنها – كما أسلفت – مزيج سيمفوني رقيق بين الاثنين، يجعلنا نسافر عبرها ونرحل في رحلة ممتعة مع المعاني التي يطرحها. ويختار الكاتب أحيانًا أخرى لترجمة أفكاره الجزئية خاصة تلك المبنية على الرفض والتمرد لغة تحريضية، نحس ونحن نقرأها بأنها لغة متمردة كتمرد صاحبها، وكذا الفكرة

---

*- انظر: ص 132 من هذا البحث.

التي تحملها، ومن ثمة فإن تعبيره في مثل هذه الحالات يرتكز على لغة ثورية مفجرة للأفكار عبر الكلمات القوية والتعابير الرافضة والمتمردة، بَيْدَ أن هذه اللغة في حد ذاتها لا تخلو من الشاعرية. ونورد هنا على سبيل المثال ما قاله أحد أبطال مسرحية (الطبول الخرساء في الأودية الزرقاء) «الفتى: أرغب أن انتحر في اللحظات...أسكن سطح الأمور... أنزوي عمقا في أحد أركان الخصوبة...أسير انحناء...لا...لا...حقيقتي حبيبتي أرغب أن تكون حياتنا أصيلة كالشمس سمراء في أصالة البترول...عظيمة عظمة الفحم حين الاحتراق»[1].

كما يقول الرجل في مسرحية (رجل ونبي وخوذة): «حبيبتي يا عيون الطريق... حبيبتي يا عروق يا حروف... يا سكون الكلمة في حضن الشمس اسمعي في غفلة الإنسان في رعشة الوادي الأسمر في جبينك... في ليلك الغريق...في بحر الكلام...كنت بتولد أنغام ومايه سايلة وعناد ورفض وكنت إنت مستنياني هناك (يشير إلى الجمهور) ماشفوكيش هناك ولا شوفتك أنا...»[2].

إلى جانب هذه السمة نجد أن لغة "السيد حافظ" في مسرحه تتوزع عبر ثلاثة مستويات؛مستوى اللغة العربية الفصحى، مستوى اللغة العامية (المصرية)، ومستوى اللغة التي تجمع بين العامية والفصحى. وانتقاؤه للمستوى اللغوي لكل مسرحية يكون قائمًا على مجموعة من الأهداف التي من خلالها يتوخى تحقيق التواصل الفعلي المسرحي بين النص والمتلقي عبر اللغة.فعن المستوى الأول نجد أن مسرحية (الطبول الخرساء في الأودية الزرقاء) – مثلاً – عمد فيها الكاتب إلى توظيف اللغة العربية الفصحى التي استخدمها استخدامًا

1- الطبول الخرساء في الأودية الزرقاء: أوزوريس. ص.5.

2- الأشجار تنحني أحيانًا: السيد حافظ. ص. 22.

جماليًا بعيدا عن السطحية الساذجة،كقوله: «لن أنطق لفظًا..أن تتحوّل الثورة من حروف إلى مصانع.أن تتحوّل إلى امرأة وإنسان.. تصبح الحروف هزيلة تعشق الضباب وتشكّل معنى آخر غير الأصل.. ويصبح العنوان ستارًا كائنًا...اغترابا يدَّعي أنه أنجب شرعيًا للوجود هذا..وأن حصاد التجربة.. هذا المصنع أوهذا الحقل»[1]. ونلاحظ كيف أن الكلمات سلسة وموحية، لا نحتاج معها إلى جهد كبير لتفسيرها وشرحها، لأنها تعبر على نفسها بنفسها. واستطاعت لغة الكاتب رغم شاعريتها التي نتجت من التناغم الحاصل بين توقيعات الكلمات وصور المشاهد... أن تتحدى مضمونًا سياسيًا، على أنها تبدو مغرقة في الرمز أحيانًا، إلا أنها تحث المتلقي على التفكير وفك هذه الرموز التي لها علاقة وطيدة بالمضمون. وهذا أمر مقصود من قبل الكاتب رغبة منه في تحريك الفعل الذهني لدى المتلقي.

«الفتاة: اغرس فينا وجودك خبزًا...مت متسلقا ظهر باخرة ضحية وارتسم على صندوق... انهض يا موتنا المشع بالطعام.. ياحياتنا الملونة بالأمان المغروس في يد سكين....

الفتى: لن أفعل.. لن أفعل.

الفتاة: (تذهب إلى الأم) علقي في صدره يا أمي وشمًا لبصمة السكون...

الأم: شجرة الدنيا الطريدة في عينيك يا ولدي..أفتحها رسالة بيضاء.. لا توجد عليها حروف.. لأن الحروف عمياء البصيرة.. تتسكع الحروف في ثقوب الأبواب.. صرخة يوم يعلن أنه عاجز عن أداء دوره في بحيرات الصمت.

الفتى: أجهل القراءة والحروف..أجعلني أرتدي أرتدي الحروف أو أصبح حرفًا..»[2].

1- الطبول الخرساء في الأودية الزرقاء: أوزوريس. ص.18.

2- م.ن.ص.ص.15/14.

أما عن استعمال المستوى الثاني وهو اللغة العامية المصرية فنأخذ على سبيل المثال مسرحية (حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث) التي تدور أحداثها إبان الحرب العالمية الثانية، وبما أن الكاتب اختار كبطل لهذه المسرحية الشعب المصري، فيقتضي منه الأمر أن يستعمل مستوى اللغة العامية المصرية التي تعطيه مجالاً أوسع للتعبير عن ذلك الجدل الديكارتي الذي يجمع بين شخصياته؛ فالشعب المصري إبان المرحلة التاريخية المذكورة آنفًا انقسم إلى ثلاث مجموعات: المجموعة الأولى تناصر الإنجليز والحلفاء، والمجموعة الثانية تنشد انتصار الألمان، بينما المجموعة الثالثة - وهي التي تتسم بالإيجابية - وتتمثل هذه الأخيرة في "عم إبراهيم" الضرير. الذي رغم فقدانه للبصر إلاَّ أنه لم يفقد البصيرة وكان في كل مرة يحاول خلق التوازن بين هاتين الفئتين ولكن بما يراه وجيهًا. كما أننا نجد شخصية أخرى منذ بداية أحداث المسرحية تلتزم الصمت، وأغلب الظن أن الكاتب يرمي من خلال إشراكها (رغم صمتها) في هذا العمل إلى التاريخ الذي فقد منطقه ونطقه في الوقت نفسه «شربات: والنبي تبقى حركة ندالة ... مش جدعنة أبدًا ودي حركة يعملها سي هتلر دا...الله يخيبه....حركات كده »[1].

«أبو سعيد: بيتهيألي إن الإنجليز راحت عليهم... مالهمش عيش في البلد دي خلاص.

عرفات: (يضحك) هاهاها...إيه راحت عليهم..أبدًا وشرفك همَّ اللي حيكسبوا الحرب... يا راجل إوزن كلامك أمَّال.

أبو سعيد: لا حيدر اللّي حايكسب (يقصد هتلر)»[2].

1- حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث: أوزوريس. ص.30.

2- م.ن.ص.34.

من خلال المقطعين السابقين نلاحظ أن لغة الحوار لغة شعبية بكل ما تحمله من أعماق الشارع المصري في الحـواري والأزقـة، وهي لغة مباشرة غير متوترة، إنها لغة عامية صرفة تتخللها في هذه المسرحية وغيرها من المسرحيات أحيانًا بعض الأمثال الشـعبية أو التعابير المعتاد عليها في الحديث اليومي.

أما عن المستوى الثالث من اللغة والذي تمتزج فيـه العاميـة بالفصحى فنجده مثلاً في (حبيبتي أنا مسافر والقطار أنـت والرحلـة الإنسان)، وكذا في مسرحية (رجل ونبي وخوذة) التي انتقينا منها هذا المقطع:

«مجموعة1: شق صدر المية حسن... في كل شط صيَّاد... نعيمـة قال إيه حلوة نعيمة قال إيه موَّال....نعيمة قال إيه نعيمة.

مجموعة2: قال يا تجار الإنسانية ... يا مرتزقة يا من ترزقون مـن دم الإنسان.. قد مات الضمير لأن الإنسان غارق في الخطيئة ... السوق مليء بالناس... الناس مليئة بالجمود.

الرجل: كنت حاعمل إيه؟ أبكي والبكى يفيد بإيه؟ مابكتش فيتنام ليـه لما كان لون عيالهم غصن ياسمين بتغرق بالدم»[1].

إن "السيد حافظ" باتباعه لهذا النمط من الكتابة،يتأكد لنا شـيء مهم وهو أنه تجريبي حتى في اللغة؛ إذ لاتجده يقـيم حـدودًا بـين العامية والفصحى ولا بين الشعر والنثر إنه بكل بساطه يفـك أسـر اللغة ويجعلها منطلقة حرة تنساب عبر كتاباته لتعبـر عـن آرائـه وأفكاره. إنها لغة تولد من ذاتها لتعبر عن ذاتها وذات صـاحبها، ولا أدل على ذلك من قول "عبد الكريم برشيد" عن البناء اللغوي الشعري

1- الأشجار تنحني أحيانًا: السيد حافظ. ص.ص.21/20.

عند "السيد حافظ"، إنه «لا يقوم على موسيقى اللفظ بقدر ما يقوم على الصورة الفكرية التي تنبعث من البناء اللغوي [إذ] الشعر هنا شعر المضمون لا شعر اللفظ»[1]. وهذه النوعية الخاصة من اللغة تحمل من صدق الكلمات وحنين الألفاظ وشفافية الأحرف واتضاح الرؤى واتساق المعاني، ما يجعل منها لغة مميزة تستحق أن نتوقف عندها لنتأملها ونغوص في ثناياها، لأنه كلما حاولنا الاقتراب منها والولوج إليها أكثر كلما اكتشفنا أكثر.

فمن هذا التنوُّع في اللغة المسرحية الحافظية - إن صح التعبير - تولد كتابة متنوعة الأبعاد متحررة، تحمل في طياتها مسرحة المخزون الشعبي وكذا الموروث الإنساني. وقد استطاع الكاتب أن يقدم لنا، من خلال عصارة التلاقح والتفاعل بين المرجعيات التراثية الملحمية والأسطورية وفنون الكتابة، مسرحا متفردًا ومتميزًا جديدًا على كافة المستويات، بدءًا باللغة التي يكتنه عبقريتها ويستغل شاعريتها وبلاغتها باقتناص تركيبات لغوية مشعة وموحية وتعابير مكثفة تومئ إلى ما يرمي الكاتب إلى الكشف عنه من قضايا تمس الإنسان وواقع الإنسان وحاضره وماضيه ومستقبله،مما جعله يحاول استغلال اللغة الاستغلال الأمثل؛ إذ نجد الألفاظ والكلمات المنتقاه من قبله، تلتف وتتشابك، بل وتتناغم لتنفرط بعد ذلك في إيقاعات درامية تطفح حيوية.

فإيقاع اللغة عمومًا بما فيها الفصحى والعامية وحتى المزيج في تركيبات معينة ومحددة من قبل الكاتب، تشبع إلى حد ما اتجاهه التجريبي، ومن يدري ربما يخلق لنا لغة أخرى أكثر جدة في أعماله

1- (مسرح السيد حافظ بين التجريب والتأسيس): عبد الكريم برشيد. جريدة السياسة (المغربية) 1984/2/20. ص.8.

الآتية– طالما أن التجريب هو عنوانه –، وربما اخترق بهـذه اللغـة المعتادة أذهاننا، ليمس مفهوماتنا بلغة مغايرة. ومن هنـا ينبغـي ألا نتعجب مما سيخلقه طالما أن اللغة في مسرحه أخذت أبعادًا أخـرى؛ فاللغة الشعرية لديه على سبيل المثال لا تلتزم بالتفاعيل أو البحور أو الإيقاعات، إذ ينتقل من بحر إلى بحر ومن تفعيلة إلى أخرى دون أن يلتزم بأدنى قانون من قوانين علم العروض، وإن حدث ذلك في جملة ما فإنه –حتمًا– لم يكن احتراما لهذا العلم بل الصدفة هي التي ألقـت بظلالها على الجملة لا أكثر.

وعمومًا فإن اللغة عند "السيد حافظ" شعرية وشـاعرية وهـي لغة محملة بـ«الإيحـاءات، والتلميحـات والتكثيـف والتشـبيهات والاستعارات والكنايات، لغة المحسنات البديعية، لغـة التـوتر فـي الكلمة فالكلمة قد تكون طلقة من قلم الكاتب، قـد تكـون صـاروخا يخرج من فكره...الكلمة قد تكون مدفعا وأحيانًا الكلمة في هذه اللغة تكون وردة أو شجيرة أو نهرًا أو سحابة أو بحرًا (أو حلمًا) الكلمـة أيضًا قد تكون زمنًا يأخذ الفعل ماضيه أو حاضره أو مستقبله..»[1]. كما أن لغته تلك تحقق الصدق الفني والعاطفي على مستوى أعمالـه كلها –على الأقل التي قرأتها – ويعود ذلك، حسب رأيي إلـى أنـه إنسان صادق مع نفسه ومع قلمه ومع الآخرين بمن فـيهم المتلقـين لإنتاجاته وإبداعاته،لذا جاءت لغته لغة مناسبة تجـري علـى لسـان شخصيات مسرحه دون أدنى تكلّف.

1– (اللغة الشعرية في مسرح السيد حافظ): أحمد فضل شبلول.جريدة الثورة عـددي،12/ 19 أكتوبر 1981، اليمن الشمالي. الصفحة غير محددة.

سادسًا/ توظيف التراث في مسرح السيد حافظ

إذا حاولنا التخصيص والتوغل أكثر فيما عمد الكاتب إلى استخدامه في نصوصه الدرامية وتوظيفه من تراث ليضفي عليها الكثير. فيمكن أن نحصر التراث الموظف لديه في النقاط التالية:

1- توظيف القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف.

2- استخدام مواضيع وشخصيات تراثية أو تاريخية كأساس لنصوصه المسرحية.

3- توظيف الأمثال الشعبية.

1/ توظيف القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف:

لقد أفاد "السيد حافظ" كثيرًا من المقدس المتمثل في القرآن الكريم، كما أفاد أيضًا من حديث سيد الخلق"محمد" عليه أفضل الصلاة والتسليم، ونسوق شواهد على ذلك، كقول "المرأة 4" في مسرحية (تعثر الفارغات في درب الحقيقة. بحث!!): «المسجد دون مصلين..﴿ إِنَّمَا يُرِيدُ ٱلشَّيْطَـٰنُ أَن يُوقِعَ بَيْنَكُمُ ٱلْعَدَٰوَةَ وَٱلْبَغْضَآءَ فِى ٱلْخَمْرِ وَٱلْمَيْسِرِ وَيَصُدَّكُمْ عَن ذِكْرِ ٱللَّهِ وَعَنِ ٱلصَّلَوٰةِ ۖ فَهَلْ أَنتُم مُّنتَهُونَ ﴾ [1].

وقول "فارس1" في مسرحية (خطوة الفرسان في عصر اللاجدوى كلمة): «وقرأت ﴿ الٓمٓ ۝ ذَٰلِكَ ٱلْكِتَـٰبُ لَا رَيْبَ ۛ فِيهِ ۛ هُدًى لِّلْمُتَّقِينَ ﴾» [2].

وقول "فارس 2 " في نفس المسرحية: «لا..أريد طفلي أن يتنازل لحظة

1- تعثر الفارغات في درب الحقيقة..بحث!!: السيد حافظ. ضمن الأشجار تنحني أحيانا.ص.

2- خطوة الفرسان في عصر اللاجدوى كلمة: السيد حافظ. ضمن المصدر السابق ذكره.ص.189.

أو يتهاون أو يضعف، أريده أن يصعد ويقاوم حتى يسقط ﴿ ٱلْيَوْمَ أَكْمَلْتُ لَكُمْ دِينَكُمْ وَأَتْمَمْتُ عَلَيْكُمْ نِعْمَتِي وَرَضِيتُ لَكُمُ ٱلْإِسْلَٰمَ دِينًا ﴾»[1]. وهي الآية رقم 3 من سورة المائدة. كما يقول الكاتب على لسان" المصلوب" في مسرحية (طفل وقوقع وقزح) «ربنا بيقول ﴿ وَجَٰدِلْهُم بِٱلَّتِي هِيَ أَحْسَنُ ﴾.. يعني قال وجادلهم ما قالش وأخرسهم وأحبسهم واسجنهم واقتلهم واشنقهم»[2]. وهي الآية رقم 125 من سورة النحل، ومن مسرحية (خطوة الفرسان في عصر اللاجدوى كلمة) نسوق هذه الأمثلة، قول "فارس1" «وكل شيء بشيء ﴿ وَقُلِ ٱلْحَمْدُ لِلَّهِ ٱلَّذِي لَمْ يَتَّخِذْ وَلَدًا وَلَمْ يَكُن لَّهُۥ شَرِيكٌ فِي ٱلْمُلْكِ ﴾ »[3] وهي الآية111 من سورة الإسراء، وقول نفس الشخصية: «فلننتظر الفارس المخلّص.. ﴿ وَلَا تَجْهَرْ بِصَلَاتِكَ وَلَا تُخَافِتْ بِهَا وَٱبْتَغِ بَيْنَ ذَٰلِكَ سَبِيلًا ﴾»[4]، وهي الآية 110 من نفس السورة، وقول "فارس2": «سيقطعون يده..أو يرسلونه في بعثة لمجزرة بشرية ﴿ إِنَّهُمْ فِتْيَةٌ ءَامَنُوا۟ بِرَبِّهِمْ وَزِدْنَٰهُمْ هُدًى ﴾»[5]. وهي الآية 13 من سورة الكهف، أما في مسرحية (حدث كما حدث ولكن ولكن لم يحدث أي حدث) فيوظف الآية رقم 26 من سورة الرحمن، وتأتي على لسان "عرفات" وذلك أثناء اشتداد الغارة، يقول "السيد حافظ":«عرفات:... وحّدوه ياجدعان.

الجميع: لا إله إلا الله.

1- م.ن.ص.197.

2- طفل وقوقع وقزح: السيد حافظ.ضمن المصدر السابق ذكره.ص.81.

3- خطوة الفرسان في عصر اللاجدوى كلمة: السيد حافظ.ص.191.

4- م.ن.ص.192.

5- م.ن.ص.193.

عرفات: ﴿ كُلُّ مَنْ عَلَيْهَا فَانٍ ﴾»[1]. أما في مسرحية (محبـوبتي محبوبتي قمر سحب في الخصوبة شرنقة حبنا ميلاد.. صعودًا) فيحشـد مجموعة من الآيات ومن سور مختلفة على لسان شخصياته،إذ يقول:

«الفارس: ﴿ نٓ ۚ وَٱلْقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُونَ ﴾.

الفتاة: ﴿ وَيْلٌ لِّكُلِّ هُمَزَةٍ لُّمَزَةٍ ﴾.

الشايب: ﴿ كَلَّا وَٱلْقَمَرِ ﴿٣٢﴾ وَٱلَّيْلِ إِذْ أَدْبَرَ ﴿٣٣﴾ وَٱلصُّبْحِ إِذَآ أَسْفَرَ ﴾.

الفتاة: ﴿ إِنَّهَا لَإِحْدَى ٱلْكُبَرِ ﴾

الشايب: ﴿ وَإِذَا ٱلسَّمَآءُ كُشِطَتْ ﴿١١﴾ وَإِذَا ٱلْجَحِيمُ سُعِّرَتْ ﴿١٢﴾ وَإِذَا ٱلْجَنَّةُ أُزْلِفَتْ ﴾.

الفتـــاة: ﴿ فَإِذَا بَرِقَ ٱلْبَصَرُ ﴿٧﴾ وَخَسَفَ ٱلْقَمَرُ ﴿٨﴾ وَجُمِعَ ٱلشَّمْسُ وَٱلْقَمَرُ ﴾»[2].

فالآية الأولى هي الآية رقم 1 من سورة (القلـم)، أمـا الآيـة الثانية فهي الآية رقم1 من سورة (الهمزة)، أما الآية الثالثـة والتـي وردت على لسان "الشايب" فهي الآيات رقم 34,33,32 مـن سـورة المدثر، أما الآية الرابعة فهي الآية رقم35 من نفس السورة، أما الآية الخامسة فهي الآية رقم 13.12.11 من سورة التكوير، و لكننا لا نجد تفسيرا في الكثير من الأحيان لهذا التوظيف. ونضيف هنـا مـا ورد على لسان شخصية "الأمير" في مسرحية حبيبتي أميرة السينما إذ وظـف الكاتب الآية رقم23 من سـورة (مـريم) ﴿ وَكُنتُ نَسْيًا مَّنسِيًّا ﴾ [3].

1- حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث: أوزوريس. ص.28.

2- محبوبتي محبوبتي قمر الخصوبة سحب في شرنقة حبنا ميلاد صعودًا: السيد حـافظ. ضمن الأشجار تنحني أحيانًا: السيد حافظ. ص.211.

3- حبيبتي أميرة السينما: السيد حافظ. مركز الوطن العربي 1982. ص.202.

وقول "حنفي" في مسرحية حبيبتي أنا مسافر والقطار أنت والرحلة الإنسان «دثريني.. دثريني»[1]. وقول أبطال ذات المسرحية: «مجيدة: أقسم بالشفق.

أزهار: والقمر إذا غسق.

عائشة: ﴿ وَٱلْيَوْمِ ٱلْمَوْعُودِ ﴾.

هدى: ﴿ وَشَاهِدٍ وَمَشْهُودٍ ﴾.

الجميع: ﴿ ٱلنَّارِ ذَاتِ ٱلْوَقُودِ ﴾»[2].

أما في مسرحية (ظهور واختفاء أبي ذر الغفاري) يوظف الحديث النبوي الشريف على لسان شخصياته من مثل قوله: «ابن مسعود: (أمام جثمان أبي ذر الغفاري) صدق رسول الله تمشي وحدك وتموت وحدك وتبعث وحدك..»[3]. ونفس الحديث يكرره الكورس مع إضافات تفيد النص وتزيد المعنى قوة « الكورس: صدق رسول الله ( ) تمشي وحدك وتموت وحدك وتبعث وحدك وتموت غريبًا يا حبيب الله يا حبيب رسول الله يا حبيب الحق يا عدو الحكام والأمراء يا حبيب الفقراء»[4].

2/ توظيف مواضيع وشخصيات تاريخية أو تراثية:

لقد لجأ "السيد حافظ" إلى التراث واستغله كمادة أساسية في بناء العديد من مسرحياته شأنه في ذلك شأن العديد من الكتاب. إلاّ أنه يختلف عن الكثيرين منهم في أن عودته أو لجوءه إلى التراث

1- حبيبتي أنا مسافر والقطار أنت والرحلة الإنسان:السيد حافظ. ص.71.

2- م.ن.ص.38.

3- ظهور واختفاء أبوذر الغفاري: السيد حافظ ومحمد يوسف. ص.28.

4- م.ن.ص.ن.

كان لجوءا فيه الكثير من الحنكة والحكمة في الاستفادة، إذ لا يعمد إلى الاغتراف من التراث بطريقة جامدة كما هو معهود لدى العديد من الكتاب، بل إنه كان يستثمره، ويعطيه من روح عصره بشكل عقلاني ومنطقي يخدم أفكاره التي يود أن ينقلها إلى المتلقي. ونجد أن للكاتب عددًا لا بأس به من الأعمال المسرحية التي تندرج ضمن هذا الإطار كمسرحية (ظهور واختفاء أبي ذر الغفاري) التي قال عنها "أحمد عبد الحليم": «مسرحية أبي ذر الغفاري نابضة بعبق التاريخ ومكسوة بروح العصر أحداثها هي حاضرنا، ومحرك الأحداث مزج من الماضي والحاضر كما أنها تجربة درامية مثيرة...لما تميزت به من سخونة في شخصياتها وجرأة أفكارها في شكل مسرحي ملحمي، استطاع المؤلف من خلالها أن يؤكد ذاته العربية الفنية لاستخدامه تراثنا العربي استخداما محكما في إطار البحث عن مسرح عربي متميز»(1).

لقد حاول "السيد حافظ" من خلال هذه المسرحية قراءة الماضي بعيون الحاضر أو بالأحرى استقراء الحاضر بشخصية من الماضي. ويسعى الكاتب في الكثير من مسرحياته إلى إضاءة الحاضر انطلاقًا من الماضي. وفي المسرحية السالف ذكرها نجده يستقي معلوماتها من تاريخنا متخذًا من نموذج "أبي ذر الغفاري" ذلك الصحابي الجليل أساسًا لتجسيد رؤيته الفكرية، وإدانة أساليب القمع والقهر والاستبداد عبر هذه الشخصية التاريخية التي عانت الكثير، ومع ذلك ظل صاحبها متمسكًا بمبادئه وقد استغل الكاتب أبعاد هذه الشخصية حسب ظروف لم يرض أن يقيدها بزمان أو مكان وذلك لكي يسقطها على كل واقع يعاني مرارة الظلم والعسف والاستبداد.

1- (تجربة مسرحية مكثفة فوق واقع يغلي بالتناقض والهزائم): سميرة أوبلهي.مجلة المواقف (المغربية)ع.670. 9 نوفمبر 1984. ص.23.

إن التراث العربي والإنساني عمومًا مثّل بالنسبة "للسيد حافظ" منظومة مرجعية استلهم منها الكثير وذلك قصد تجديد الخطاب المسرحي، ومن ثمة تأصيل المسرح العربي وخلق صيغة جمالية إبداعية جديدة تنظّر لقالب مسرحي مستقبلي، وذلك عن طريق تطويع التراث وكذا تربية الذوق الفني لدى المتلقي،لذا فإننا كلما سلّطنا الضوء على عمل مسرحي "للسيد حافظ" وجدناه يحمّل النص، من خلال المعطى التراثي، مدلولات وظيفية ورسالات فكرية وسياسية واجتماعية وإنسانية؛ أي يحاول أن يجعل من التراث أثناء توظيفه فعلاً آنيًا ممتلئًا بروح العصر أو الحاضر وذلك بإعادة صياغته في شكل آخر. ومن هنا فإن "السيد حافظ" لا يتعامل مع التراث «..كمادة خام تنتمي إلى الماضي الذي انتهت وظيفته وإنما (يتعامل) معه كمواقف وكحركة مستمرة في تطوير التاريخ وتغييره»[1] على حد قول "مصطفى رمضاني".

ونموذج آخر اعتمد فيه الكاتب على التراث وهو العمل المسرحي (حكاية الفلاح عبد المطيع) الذي يطرح فيه قضية العلاقة بين الحاكم والمحكوم المبنية على الإستبداد والقهر من قبل الطرف الأول، إلى جانب قضايا وإشكاليات أخرى يحمّلها الكاتب لبنية النص، وهي قضايا وإن اقتطعت من فترة زمنية محددة هي العصر المملوكي، فهذا لم يمنعها من أن تدل على ذاتها في الساحة العربية حاليًا، إذ لا تزال مطروحة؛ فالكاتب إلى جانب فضحه لأسلوب السلطة الديكتاتورية، يناقش قضية الديمقراطية ويحاول فك رموز هذه التجربة عبر مناقشة لأسلوب هذه الثنائية الضدية (الديكتاتورية/الديمقراطية).

1- القصص الشعبي في ألف ليلة و ليلة في مسرح الطفل بالكويت- فاطمة حاجي. ص.60.

ومن هنا فإن "السيد حافظ"استطاع عبر هذا الإبداع المسرحي أن ينقل رؤيته الخاصة لمجموعة من القضايا التي تؤرقه، منطلقا من الزمن الماضي لتتدفق هذه الرؤية في سيل الحاضر والمستقبل حتى في المسرحيات الاستعراضية التي بنيت فكرتها الرئيسية على أحداث تاريخية كمسرحية (حلاوة زمان أو عاشق القاهرة الحاكم بأمر الله) نجد له رؤية خاصة في قراءة التاريخ؛ ففي هذه المسرحية حاول الكاتب إعادة الاعتبار إلى سيرة"الحاكم بأمر الله" التي كان يرى أنها مشوّهة في التاريخ، رغم أنه أقام العدل ومجّد العمل وانتصر للإيمان وقدس الفضيلة... ثم قتل. وكان الكاتب يرى في اغتياله اغتيالاً للعدل والحرية في مصر.

أما مسرحية (عبد الله النديم) فقد أبدع في كتابتها وكان يرى في زمانه زمنه الرديء، لذلك فهو يعكس صورة الحاضر من خلال زمن "عبد الله النديم" الذي وصفه بالرداءة في مقدمة مسرحيته «لأنك يا عم عبد الله مصباح المشهور بالنديم فارس عنيد وصعلوك نبيل. كتبت عنك هذه المسرحية التي أحاول فيها أن أدق الأجراس في عالم بدون آذان إليك تحية وقبلة على جبين تاريخك. إلى زماننا وزمنك الرديء»[1].

نفس الخط يسير عليه الكاتب في الكوميديا الغنائية الاستعراضية (قراقوش والأراجوز)، إذ إنه يصدر في كل عمل مسرحي له عن رؤية خاصة، فهو لا يعمد إلى كتابة أي مسرحية، حتى وإن كانت تاريخية المضمون، إلى مجرد النسخ أو محاولة لزيادة رصيد أعماله المسرحية، بل إنه يبني أعماله الدرامية دائمًا على أسس فكرية عميقة، حتى وإن كانت معتمدة على مادة جاهزة فيبلورها في فكره وذاته ويضفي عليها الكثير من أفكاره الجديدة قبل أن تخرج في شكلها الأخير إلى المتلقي أو المتفرج.

1- عبد الله نديم: السيد حافظ.ص.3.

ففيما يخص هذه المسرحية نلمس قول الكاتب في بـــدايتها «أيهـــا السادة أعلم أنكم تقولون أن القاراقوز ظهر فـــي مصـــر فـــي عصـــر العثمانيين وإنني أراه قد ظهر في مصر في عهـــد الفـــاطميين عنـــدما واجهت امرأة الحاكم بأمر الله – طيب الله ثراه – وكتبـــت لـــه تشـــكوه وتدعو عليه وقدمت الورقة بيَد القراقوز... لذلك أرى أن هناك علاقـــة قديمة بين القراقوز والشعب المصري... وأعتقد أن خيال الظـــل كـــان أيضًا موجودًا ولا داعي للحوار فيما كان ســـيكون...»[1]. ولا شـــك أن هذه التصريحات تؤكد بأن الكاتب لا يصدر في أعماله إلا عن قناعـــات ورؤى خاصة يلجأ إلى تجسيدها من خلال تجاربه المسرحية.

كما أن العديد من أعماله لا تخلو من توظيف التراث بما يخدم الفكرة الرئيسية وحتى الأفكار الثانوية التي يطرحها العمل المسرحي الواحد.

ويمكننا أن نقول في نهاية المطاف، إن كاتبًا "كالسيد حافظ" – حسب ما لاحظناه – له من الدقة والوضوح في المنهج والرؤية، مـــا يجعله لا يلجأ أبدًا إلى توظيف التراث في أعماله هكذا دون أن تكون له جملة من الأهداف التي يتوخاها من خلال هذا التوظيف، ويـــأتي على رأسها الامتزاج المقصود بين الأصالة والمعاصرة بما يضـــمن الحصول على شهادة جريئة على عصرنا، فالكاتب ينـــتهج سياســـة عصرنة التراث عصرنة تخدم مواقف أبطال مسرحياته وتسهم إلـــى حد كبير في تجسيد أفكارهم التي هي أساسًا أفكاره، وذلك انطلاقًـــا من اقتناعه بما يعانيه إنسان هذا العصر المسجون والمحاصـــر فـــي الزمان والمكان. وفي ظل آلاف المتناقضات التي يمـــوج بهـــا ذات العصر، وجد الكاتب – باعتباره فنانًا ومفكرًا – أنه لا مناص له من

1- قراقوز والأراجوز: السيد حافظ.ص. 3. (مسرحية غير منشورة).

الاحتماء بالتراث العربي وكذا الإنساني للكشف عن الكثير من السلبيات، وليس ذلك نوعًا من الهروب كما قد يعتقد البعض، إذ يقول: «مرحلة اللجوء إلى التراث.. ليس بمهرب من سلطة الرقابة ولكنني أعتقد أنه إيقاظ لروح الأمة ومحاولة إعادة إمكانية تأصيل الإبداع فيها وترتيب أوراقها لصياغة العقلية العربية والفكر العربي نحو فكر قادر على مواجهة الغزو الفكري...»[1].

إن التراث بالنسبة لهذا الكاتب وثيقة مهمة، لها من الأبعاد مالها إذا ما أحسن استغلالها. وهذا ما حدث معه بالفعل، بَيْدَ أنه عن طريقها يتقمص دور المبصِّر الباحث عن معنى الإنسان في عصر ضاع فيه معنى الإنسان عبر ثوب التراث الذي يعد حقا من الأدلجة الجيدة التي تم الولوج من خلالها - ولا يزال - لتحقيق صيغة مسرح عربي أصيل، دون أن ننسى بأن الكاتب قد وظف التراث في مسرح الصغار والكبار على حد سواء واستمد الكثير من جوانبه المشرقة في كليهما ليضيء عصرنا، وليعلِّم الأطفال الكثير عبر مسرحياته من أمثال، "عنترة بن شداد"، "أبو زيد الهلالي"، "سندريلاً" (تراث إنساني) "علي بابا" (من حكايا ألف ليلة وليلة) و"الشاطر حسن" (تراث شعبي)... وغيرها.

هذا فيما يخص المواضيع عموما، والشخصيات التي استفاد "السيد حافظ" وأفاد منها في مسرحه وكتاباته، من خلال توظيفه لها.

3/ توظيف الأمثال الشعبية:

يلجأ "السيد حافظ" إلى توظيف الأمثال الشعبية في نصوصه المسرحية، وذلك لتقوية المعنى أكثر، وكذا لإعطاء طابع اجتماعي

1- تجربة مكثفة فوق واقع يغلي بالتناقض والهزائم: سميرة أوبلهي. مجلة المواقف المغربية. ع.670.9 نوفمبر 1984. ص.23.

وواقعي لأعماله، ففي مسرحية (علمونا أن نموت وتعلمنا أن نحيا) يحشد الكاتب مجموعة من الأمثال الشعبية على لسان شخصية "سجين 2" ليبيّن مدى استسلام الأفراد الذين هم من نوعه إلى بعض القيم التي لاتخدم الفرد ولا المجتمع في شيء، ويسميها لوائح الحرص، ونجد بالمقابل "سجين 1" يصرّح بأن كل ما بداخل "سجين 2" مسجون ضمن لوائح.

«سجين 2: اللّوايح حتمنعنا.

سجين 1: كل حاجة فيك مسجونة في لوايح.

سجين 2: لوايح الحرص الجري نص الجدعنة، الجبن سيد الأخلاق، وعيش جبان تموت مستور، والمية ما تجريش في العالي»[1]. فالملاحظ أن الأمثال المذكورة على لسان "سجين 2" (الجري نص الجدعنة)، (الجبن سيد الأخلاق)، (عيش جبان تموت مستور)، (المية ما تجريش في العالي) كلها أمثال تدعوا إلى الاستكانة إلى الذل والمهانة عن طريق الجبن، وغيرها من الأخلاق السيئة التي تحول دون حركة التغيير، طالما أنها قابعة في ذوات الأفراد.

وإذا كانت الأمثال التي وردت ضمن مسرحية (علمونا أن نموت وتعلمنا أن نحيا) لها دور التعرية لواقع متردي، فإن الأمثال الموظفة في مسرحية (حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث) عبارة عن تعليق على بعض الوقائع والمواقف لا أكثر ولا أقل،ومن بينها«المكتوب على الجبين لازم تشوفوا العين»[2]، فقد جاء هذا المثل على لسان شخصية "عرفات" تعليقاً على المعلم "ذكي" الذي يود

1- علمونا أن نموت وتعلمنا أن نحيا:السيد حافظ. ص.ص.123/122.

2- حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث: أوزوريس. ص.38 .

الزواج من "شربات" - التي تحب سعيد - وقد جعل يحدّث نفسه ويمنّيها بما سيكون إن تحقق مراده ونال غرضه، «ذكي:...ندرن علي يا أبو العباس لا جمعلك كل الناس الغلبانين والعريانين والجعانين ولا أقولك.. الغلبانين بس والا لأ..أقولك الجعانين بس ما أنت عارف إن ربنا قايل لا يحب المبذرين لأن المبذرين إخوان الشياطين..وح أكلهم حتت فته تاكل صوابعك وراها ياعبس..»[1].

وفي نفس المسرحية نصادف هذا المثل «بطلوا ده واسمعوا ده»[2] وقد جاء على لسان "عرفات" تعليقًا على الموقف الذي تعرض له من قبل "أبو سعيد"،حينما حاول هذا الأخير صده عن معاكسة "شربات".وللتوضيح أكثر نسوق هذا الحوار.

«ذكي: والنبي طعم.

شربات: يادمك.. ماتتلم يا راجل وتشوفلك شغلانة غيري.

ذكي: والنبي ما ليه غيرك يا جميل.

شربات: جرة لك ايه يا معلم ذكي.. ما تروّق أمَّال.. انت استغليتها فرصة ولاً ايه.

أبو سعيد: (يقترب منها وكأنه.. يبدو أنه كان يراقب الموقف) جرى ايه يا بنتي يا شربات فيه ايه؟.

شربات: ولا حاجة يا عمي أبو سعيد.

ذكي: حلوة دي وانت مالك بقى! ....

عم ابراهيم: يا خلق مش كده.. يا جماعة مش كده..إحنا في ايه ولا ايه....

1- م.ن.ص.ن.

2- م.ن.ص.31.

ذكي: شوف بقى يا سيدي.. بطلوا ده واسمعوا ده...

أبو سعيد: (لعرفات) راجل قليل الأدب (يقصد ذكي) مستغل الغارة والظلمة وعمّال..»[1].

ويستعمل هذا المثل عموما، للتعليق على شيء في غاية الغرابة. وهو مقتطف في الحقيقة من أغنية شعبية مصرية تقول (بطلوا ده واسمعوا ده يا ما نشوف ويا ما، الغراب يا وقعة سودة جوّزوه أحلى يمامة)، والأغنية في حدّ ذاتها تعليق على حدث غريب وهو زواج غراب من يمامة جميلة. لذلك يستغل هذا المقطع الأول دائمًا للتعليق على مثل هذه المواقف، فأصبح مثلاً شائعًا في الأوساط المصرية. ولا تخلو مسرحية (علمونا أنْ نموت وتعلمنا أن نحيا) من مثل هذه الأمثال التي تشكل تعليقا على موقف ما. ونسوق هنا ما جاء على لسان "سجين 2" وما يرويه عن أبيه من ذكريات الطفولة:

«سجين 2: يقول لي [يقصد والده] إحنا زرعنا الأرض. إحنا سقينا الأرض إحنا حصدنا الزرع. إحنا ما خدناش حاجة من الأرض الله جاب، الله خد، الله عليه العوض.....»[2] .

فنلاحظ استعمال الأب لهذا المثل الشعبي (الله جاب، الله خد، الله عليه العوض)، وذلك تعبيرًا عن أن المستعمر هو الذي يأخذ كل شيء، وكأنه وكل من معه لم يزرعوا ولم يحصدوا ولم يفعلوا أي شيء يذكر. ورجاؤهم الوحيد هو العوض من الله سبحانه وتعالى، ولكن هذا المثل يستعمل عادة عندما تصادف الإنسان مصيبة ما لا قدّر الله، وتضيع من بين يديه نعمة من النعم، فيعبر عن ذلك بهذا المثل الذي مفاده أن الله هو المنعم على عبده، وله أن يرفع نِعَمَه متى شاء،

1- م.ن.ص.ص.31/30.

2- علمونا أن نموت وتعلمنا أن نحيا:السيد حافظ. ص.ص.125.

مع رجاء الإنسان دائمًا بالعوض، أي أن يعوّضه الله عما فقد.كما وظف "السيد حافظ" بعض الأمثال باللغة العربية الفصحى مثل: «الغنى في الغربة وطن والفقر في الوطن غربة»[1]. كما وظف الكاتب في مسرحية (حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث) مثلا شعبيًا على لسان كل من "روحية" و"زكي" إذ يقول: «روحية:...يا راجل أنا بقولك اللي يرميك ارميه.تقولي بحبها..وعلى كل حال مش رايداك.. واللي يريدك ريده..وعلى رأي المثل من حبنا حبناه وصار متاعنا متاعه

زكي: ومن كرهنا كرهناه ويحرم علينا اجتماعه.

روحية: طيب.

زكي: مش بإيدي..أنا رايدها ياروحية»[2].

وخلاصة القول إن التراث له حضور قوي في مسرح "السيد حافظ"، ولم يعتمد فيه على التراكمات والترسبات الكمية، بل إنه وظفه توظيفًا جيدًا قدم لنا من خلاله فكرًا ومتعة، فقد أفاد الكاتب كثيرًا من التراث بشتى أنواعه، وكان له أثر إيجابي على نصوصه المسرحية، مما أعطى لها صبغة خاصة، وتوظيف التراث على وجه العموم يستهوي المتلقي إلى حد كبير لأنه معبر ويختصر الكثير مما يمكن أن يقال ضمن إطار من الأطر أو جانب من الجوانب.

1- لهو الأطفال في الأشياء شيء: السيد حافظ. ضمن الأشجار تنحني أحيانًا: السيد حافظ. ص.ص.142/141.

2- حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث: أوزوريس. ص.48.

سابعًا/الأشكال المسرحية التجريبية التي اعتمدها الكاتب

1/ السيد حافظ والمسرح الملحمي:

إن" السيد حافظ" يعتمد كثيـرًا الـدراما الملحميـة، كاتجـاه مـن الاتجاهات التجريبية في مسرحياته، ذلك أنه يطرح فيها العديد من القضايا السياسية والاجتماعية، التي تعنى بهـا الـدراما المحليـة بشـكل كبيـر. والمسرح الملحمي كما صاغه " بريشت" نظرية متكاملة فـي المسـرح، لأنها تناولت بالمعالجة كافة أبعاد العملية المسرحية، ولم تهمل منهـا شـيئًا (كتابة النص، وإعـداد العمـل للعـرض و الإخـراج، وشـكل الأداء، السينوغرافيا،...). وقبل أن نبرز مواطن تـأثر الكاتـب بهـذا الاتجـاه، وتوظيفه إياه، ندرج هذا الجدول الذي يوضـح "بريشـت" مـن خلالـه خصائص المسرح الملحمي وكذا الدرامي والفروق القائمة بينهما[*].

المسرح الدرامي	المسرح الملحمي
1- عقدة	1- سرد
2- يعرض العالم كما هو.	2- يعرض العالم كما يصير أو يتحول.
3- يجعل المشاهد في صميم الوضعية المسرحية ويضعف قابليته للفعل.	3- يحول المشاهد إلى مراقب، ولكن يستثير قابليته للفعل.
4- يهيـئ لـه المثيـرات (يسـتثير العواطف).	4- يقسره على اتخاذ القرارات (يتوجه إلى العقل يسـتخرج منه أحكامًا).

*- انظر المعجم المسرحي: ماري إلياس وحنـان قصـاب حسـن.ص.209.والـدراما التجريبية في مصر 1960-1970والتأثير الغربي عليها: حياة جاسم.ص.68.

المسرح الدرامي	المسرح الملحمي
5- المشاهد منهمك في أمرٍ ما.	5- المشاهد مجبر على أن يواجه أمرًا ما.
6- المشاهد في خضم التجربة المسرحية ويشارك فيها (المتفرج داخل الحدث).	6- يقف المشاهد خارج التجربة (المتفرج خارج الحدث).
7- الإنسان غير قابل للتغيير.	7- الإنسان قابل للتغيير ويستطيع أن يغيّر.
8- تطلع إلى النهاية (الاهتمام منصب على الخاتمة).	8- الاهتمام ينصب على مجرى الأحداث.
9- تنمو الأحداث على بعضها.	9- أحداث متباينة تضم إلى بعضها.
10- تتطور الأحداث تطورًا خطيًا (مجرى الحوادث يقوم على مبدأ التسلسل الزمني والتتالي).	10- التطور في منحنيات (مجرى الحوادث يتم على شكل تركيب (مونتاج) يمكن أن يرسم خطا ملتويًا أو يتم بقفزات.
11- المسرح يؤثر من خلال الإيحاء.	11- المسرح يؤثر من خلال الحجج أي بالجدل.
12- يسلم الإنسان كما هو (أي يفترض أن الإنسان معروف).	12- الإنسان موضع بحث.
13- يعالج الإنسان باعتباره ثابتًا.	13- يعالج الإنسان وهو في عملية تحول.
14- الفكر يتحكم في الإنسان.	14- الكيان الاجتماعي يتحكم بالفكر.

يلجأ "السيد حافظ" في سبيل إرساء دعائم كتابة تجريبية ملحمية في بعض وجوهها، إلى الاعتماد على عنصر التغريب، وهو عنصر أساسي في المسرح الملحمي؛ «والتغريب هو تقنية تقوم على إبعاد

الواقع المصوَّر، بحيث يتبدى الموضوع من خلال منظار جديد يظهر ماكان خفيًا، أو يلفت النظر فيما صار مألوفًا فيه لكثرة الاستعمال»[1]. ويهدف عنصر التغريب في الأدب والفن إلى «تعديل استقبال المتلقي للصورة الفنية من خلال إبراز «الصنعة» وتحقيق تفرد معين للمادة الأولية، بحيث لا يتم التعرف عليها مباشرة بشكل عفوي، وإنما من خلال إدراك واعٍ»[2].

ويتحقق التغريب في المسرح من خلال مجموعة التقنيات، التي يتم التركيز عليها في بناء الفعل الدرامي، من بينها:

«أ- لكي يبدو الفعل الدرامي غريبًا ومتفردًا، فإنه لا يقدَّم كحدث آني ضمن علاقة الهنا / الآن وإنما يوضع في إطار سردي..[يعيده] ضمن الماضي ويربطه بالإطار التاريخي»[3]. ومن هنا فإن التأريخية عنصر هام في تحقيق التغريب، يلجأ إليها الكاتب لكي يمنح للمتلقي فرصة قراءة الأحداث من جديد ومن ثم الحكم عليها، طالما أنه يفصل بينها وبينه فترة زمنية تؤكد انفصاله عنها عاطفيًا، مما يسمح له بالحكم عليها من خلال دراسة ما يعرض أمامه. ونجد أن "السيد حافظ" قد اعتمد التأريخية في كثير من المواضيع التي طرحها، سواء بالعودة إلى التاريخ القديم أو الحديث، فمن هذا الأخير تناول الحرب العالمية الثانية ووضعية مصر بالنسبة لأحداث هذه الحرب، ويتجلى ذلك من خلال أحداث مسرحية (حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث). بينما عالج في مسرحية (عبدالله النديم) كفاح الشعب المصري للاحتلال الإنجليزي، وأبرز دور

1- المعجم المسرحي: ماري إلياس وحنان قصاب حسن. ص.139.
2- مر.ن.ص.ن.
3- مر.ن.ص.ن.

شخصية "النديم" في هذا الكفاح. كما تناول قضية من التاريخ العربي الحديث، أخذت جانبًا كبيرًا من اهتمامه، وهي هزيمة 1967، والتي كتب عنها العديد من المسرحيات، محاولة منه لإعادة قراءة التاريخ ورؤية الأحداث بمنظار آخر، كما في مسرحية (6 رجال في معتقل 500/ ب شمال حيفا). التي تجري أحداثها في معتقل إسرائيلي، ومن خلالها أدان الكاتب المؤسستين المدنية والعسكرية، وأبرز العديد من القضايا التي كانت السبب الكامن وراء الهزيمة، ومن بينهما التواطؤ الداخلي؛ والمتمثل في انشغال القادة السياسيين والعسكريين بالأندية وكرة القدم، عن الاستعداد العسكري للحرب. كما يصوّر في جانب آخر نتائج وتبعات الهزيمة والنظام الفاسد ككل، الذي أفرز جيلاً منهزمًا تمثلت عينة منه في أبطال هذه المسرحية. وقد فتح الكاتب العديد من الأقواس ضمن هذا العمل أمام المتلقي، ليقرأ الأحداث من جديد بعين أخرى أكثر اتضاحًا في رؤيتها، وبعقل أكثر تجليًا وتدقيقًا في تفكيره، وبفكر أكثر موضوعية في حكمه.وعديدة هي مسرحيات "السيد حافظ" التي تصب في هذا الإطار، كمسرحية (حبيبتي أنا مسافر والقطار أنت والرحلة الإنسان)، التي يصور من خلالها الواقع العربي عقب هزيمة 67. ومسرحية (الحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز الغاضب) التي يتساءل أبطالها عن أسباب هذه الهزيمة، بينما تصور مسرحية (الخلاص) أحداث فترة الاستنزاف قبل حرب67 وأثرها على المنطقة.

ومن التاريخ القديم كتب مسرحية (حكاية الفلاح عبد المطيع)، حيث ناقش فيها قضية قهر السلطة للشعب واستهتارها بحقوقه، وتناول بالضبط العصر المملوكي، فيما تصوّر مسرحية (عاشق

القاهرة الحاكم بأمر الله) الجوانب المضيئة "للحاكم بـأمر الله" علـى أرض مصر وتحديدًا بالقاهرة، في العهد الفاطمي كما وظف الكاتـب شخصية "أبي ذر الغفاري" ببعدها التاريخي وقيمهـا ومبادئهـا فـي مسرحية (ظهور واختفاء أبي ذر الغفاري) لإبـراز تسـلط الحكـام ومحاولة تجسيد العدل.

«ب- لاتقدم الحكاية في تسلسل متصاعد، وإنما على العكس بشكل متقطع، إذ يتخلل سرد الحكاية وقفات وأغنيات وخطاب يعلـق عليها»[1].

كما يركز "بريشت" على التكرار لبعض الأحـداث، لتمكـين الجمهور من التفكير، وإعمال الذهن الذي «... يحـول بينـه وبـين الانجراف مع الحدث، ويجب أن ينتج على التكرار التضاد لكي يلفت انتباه المشاهد إلى إمكانيات أخرى، وتقاطع المسرحية، عمدًا بعناوين تعرض على شاشات وتزوّد المشاهد، أحيانًا بمعلومات عـن نتيجـة المشهد بغية تقليل التوتر لديه، وتشجيعه علـى التأمـل فـي سـبب الأحداث»[2]. ونجد أن "السيد حافظ" يعتمد كثيرًا على هذه التقنيـات، ففي مسرحية (حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث) وظف سـتة وعشرين لافتة، مضمنًا إياها في الكثير من الأحيان أحداثًا تاريخيـة، ليجعل المتلقي في موقف البحث عن العلاقة التي تربط بينها وبين ما يحدث أمامه ومن بينها:

«بلفور يعطي وعدا لليهود»[3].

«ألمانيا تعلن الحرب على العالم»[1].

1- مر.ن.ص.140.

2- الدراما التجريبية في مصر 1960-1970 والتأثير الغربي عليها: حيـاة جاسـم. ص. ص.70/69.

3- حدث كما حدث ولكن لم يحدث أى حدث: أوزوريس. ص.31.

«ألمانيا تدخل فرنسا»[2].

«قتل الحسين يوم كربلاء»[3].

«هولاكو يغزو بغداد»[4].

«نفي عمر مكرم في دمياط»[5].

«عار الحضارة في هيروشيما»[6].

«تشرشل ما زال يعد العرب»[7].

أما اللافتات الأخرى في ذات المسرحية، فتأتي في معظمها تعليقًا على موقف من المواقف أو حدث معين من أحداث المسرحية،كلافتة «قف لا تهرب» التي جاءت تعليقًا على طلب "شربات" من "سعيد" الزواج بها، ورفضه لطلبها على الأقل، في الوقت الراهن بالنسبة لزمن المسرحية.

«شربات: إجوّزني ياسعيد بقى..

سعيد: دلوقت.. ترتفع اللافتة.. تهبط لافتة أخرى (قف.. لا تهرب).

شربات: آه..

سعيد: ما اقدرش..

شربات: ليه يا سعيد.

سعيد: علشان باين عليهم حيخدوني في الجيش بالعافية..

1- م.ن.ص.35.
2- م.ن.ص.37.
3- م.ن.ص.42.
4- م.ن.ص.43.
5- م.ن.ص.48.
6- م.ن.ص.52.
7- م.ن.ص.61.

شربات: وليه كده؟.. مين دول؟.

سعيد: مش عرفاهم..الإنجليز..»[1].

واللافتة (قف لا تهرب) تعبر في بعدها الآخـر، عـن عـدم التهرب من المسئولية، ومحاولة انتشال الوطن من ربقـة الاحـتلال الإنجليزي، وعدم إمساك العصا من الوسـط، أو تأييـد الألمـان، أو الإنجليز، لأن كليهما لا يمكن أن يحرر مصر، وانتصار أحدهما على الآخر لن يغير من الموقف الذي تحيا فيه، وتبقى مهمـة المصـريين هي الذود عن الوطن بكل الطرق، وعدم انتظار ترجيح الكفة لأحـد الطرفين لتحقيق الأفضل لمصر.

كما يستعين الكاتب بالأغاني التي تعبر عن مواقف معينة، وقد تكون تقديمًا لمشهد من المشاهد.ففي مسرحية (عبد الله النديم) يفتـتح الكاتب الفصل الأول بلوحة غنائية، تتحدث عن شخصـية"عبـد الله النديم" وخصاله. يقول "السيد حافظ" «..أغنية تقول بما معنـاه.. إنـه فارس الزمان الجميل، وصاحب القلم النبيل وعاشق الحارات والكفور والنجوع والأقاليم، إنه فارس مصر عبد الله النديم»[2].

ويفتتح الفصل الثاني من هذه المسرحية بأغنية علـى لسـان شخصية "زمارة" مغنواتي المحروسة، ولكن الاختلاف بين الأغنيـة الخاصة بالفصل الأول، وأغنية هذا الفصل،يكمن في أن الكاتب، ألّف كلمات هذه الأغنية بتحديد دقيق، ولم يتركها مفتوحة لمخيلة الملتقي، أو لابتكار المخرج. وتتغنى الأخرى "بالنديم" الذي يتم البحث عنه من قبل الإنجليز «زمارة: وأدوّر عليك في الحواري والحارات.

كأنك يا جدع سندباد.

1- م.ن.ص.42.

2- عبد الله النديم: السيد حافظ. ص.5.

وغاوي تلف البلاد.
وغاوي توعّي العباد.
وغاوي تشد الحكومة عالزناد.
وتنبض بقلمك غناوي الحصاد.
وتزرع وأنت ماشي في الدماغ ثورات.
وتعلي بصوتك وتهز عروش الفساد.
يا نديم يا عبد الله.
يا حاجة حلوة بعتها لنا الله.
وكأنك كما النيل بتفيض.
وكأنك طمي التحريض.
يا صاحبي وغايب.
إحنا في كل زمن رديء.
بنرجع لسيرتك تضيء الشموع للشباب.
و نحلم بأم مصرية تولد جدع زيك يهز العباد.
وإحنا مشخصاتية ممثلين وممثلات..
كتاب وكاتبات..شعرا وشاعرات..
مخرجين ومخرجات..
وبتوع ديكور وبتوع كلام.
وبتوع غناوي.
ولمثلك نخاوي.
ونغوى نهز بيك ضمير الوطن لما يندا س.

تحت رجلين الجهالة والفساد»[1].

ونلاحظ كيف أن الكاتب يضمّن – إلى جانب الحديث عن خصال وصفات"النديم" – الأغنية رسالة يتوجه بها إلى الجمهور، ويعلن صراحة عن هدفه من المسرحية والمتمثل في إيقاظ الضمائر، وإنارة الدروب الصعبة للشباب بسيرة "النديم" الوضاءة، لحملهم على مواصلة النضال والكفاح، والسير الحثيث لاستكمال ما رسمته هذه الشخصية النضالية وغيرها، لأن من سار على الدرب وصل.

وقد تكون الأغاني الواردة في مسرحياته تعبيرًا عن موقف محدد، ونسوق من ذات المسرحية، الأغنية التي جاءت تعليقا على موقف الضابط التركي الذي عثر على "النديم" – الذي رصدت جائزة مالية كبيرة من قبل الإنجليز لمن يقبض عليه – وكان بإمكانه القبض عليه ولكنه لم يفعل.

«الظابط: لا..إحنا عايزين عبد الله النديم.

عسكري: مالقناش حاجة.

الظابط: خلاص.. كله يجتمع بره..

(دق على الباب).

فاطمة: استر يا رب.

النديم: (يفتح) أيوه.

الظابط: خذ عشرة جنيه ونص اللي معايا... أنا معجب بيك ومش حاسلمك حتى لو كانت الجايزة ألف جنيه.. سلاموا عليكم ياشيخ علي المغربي [النديم كان متنكرًا في زي مغربي وأسمى نفسه علي المغربي].

1- م.ن.ص.ص. 85/84.

(تنزل أغنية .. ولسه فيه ناس بتحب مصر وتحـب العـدل.. تكره الفساد من كل صنف وكل لون على طول البلاد)»[1].

ج- كما يلجأ "السيد حافظ" إلى توظيف الراوي، وكذا الكورس كوسيلة من وسائل التغريب،إذ يتولى الراوي في كثير مـن الأحيـان مهمة تزويد الجمهور المتلقي بكم من المعلومات، أو ما يسمى بخلفية الأحداث كما تلعب الجوقة أو الكورس دورًا في قطع الأحداث كتقنية من تقنيات التغريب، للتعليق على الأحـداث أو التعقيـب عليهـا، أو التنبؤ بما سيحدث أو تزويد الجمهور بحقـائق غيـر واضـحة ولا معروفة لديه سلفًا، وقد وظف الكورس والراوي معًا فـي مسـرحية (حكاية الفلاح عبد المطيع)؛ ففي الفصل الأول كـان دور الكـورس والراوي هو تزويد الجمهور بمعلومات حول شخصية "عبد المطيع"، إذ تولىَّ الاثنان سرد الحكاية من البداية، مع مراعاة تحسيس الجمهور بأنه أمام مسرحية؛ أي كسر الإيهام المسرحي.

«الراوي: سيداتي.. آنساتي.. سادتي.. هـذه الليلـة.. سـنعود إلـى الوراء، إلى زمن كان الإنسان مفقود القيمة، يهان... هذه الليلة نقدم لكم حكاية، وحكايتنا ليست من هملت أو هنرى الرابع... أو أي ملك من ملوك الأرض.

الكورس: عن أي شيء تحكي إذًا؟

الراوي: عن عبد المطيع!

الجوقة: عبد المطيع؟

الراوي: فلاح فقير، أجير عيناه مسجدان وقلبه يتسع حتـى يحتـوي العالم...تبدأ قصته أنه ذات يوم...

1- م.ن.ص.ص.120/119.

الجوقة: انتظر يا رجل، لماذا تأخذنا من الدار إلى النار، نحن نعلم أن المسرح يعرض مسرحية وهذه المسرحية لابد لها من بداية ووسط ونهاية.

الراوي: لسنا في قاعة تدريس الدراما.

الجوقة: لتبدأ الحكاية.

الراوي: في كوخ.

الجوقة: على شاطىء النيل.

الراوي: على هامش الطريق، فلاح فقير يعيش مع أسرته اسمه عبدالمطيع.

الكورس: يزرع القمح، يحصد الحب، يوزع الابتسامة ويشتري زقزقة العصافير بأغاني الحصاد... خرج صاحبنا في الصباح..»[1].

وإذا كانت وظيفة كل من "الراوي" و"الكورس" هي السرد لبعض الأحداث، وتزويد المتلقي ببعض المعلومات، فإنها تعلق في بعض الحالات على موقف من المواقف من مثل قول الكاتب:

«الراوي: أين المصابيح يا رجال لهذا الرجل؟

المصابيح مفقودة

خارج القصر الأبواب والنوافذ مغلقة

هذه السكة أمامكم

إنه النفاق.. لم يدر الرجل أن الفرمان قد صدر بارتداء الملابس البيضاء...

الجوقة: كل الأيام مطعونة

1- حكاية الفلاح عبد المطيع: السيد حافظ.ص.ص.6/5.

الشريف فينا مطعون

ينزف والأصحاب والرفاق يطلقون عليه الضحكات.

هذا زمن رديء..

أين التاريخ لينزل من عليائه ليرى الشوارع ليرى ماذا يفعل الملوك والسلاطين بالشعوب»[1].

ويمكن التمثيل لظهور الجوقة والراوي في مسرحية (حكاية الفلاح عبدالمطيع) حسب الصفحات والفصول والمشاهد، بإيضاح دورها حسب الجدول الآتي:

ظهور الجوقة والراوي حسب الصفحات	في الفصل حسب المشاهد	دورهما
في الصفحتين 6/5	الفصل الأول(*)	تزويد الجمهور المتلقي بمعلومات
في الصفحات 20/19/18.	الفصل الأول	تزويد الجمهور المتلقي بمعلومات
في الصفحتين 32/31.	الفصل الثاني(**) (المشهد1)	سرد لبعض الأحداث وتزويد الجمهور المتلقي بمعلومات
في الصفحات 61/60/59	الفصل الثاني (المشهد5)	تعليق على الأحداث في الصفحة (59)، ثم استكمال لسرد بعض الأحداث في الصفحتين (61/60).

أما في مسرحية (ظهور واختفاء أبي ذر الغفاري) فيوظف المؤدي إلى جانب الكورس ويتعدى دورهما – خاصة الكورس – تزويد المعلومات وسرد بعض الأحداث، إلى التعليق عليها والدعوة إلى اتخاذ مواقف منها.

1- م.ن.ص.59.

*- الفصل الأول دون مشاهد.

**- الفصل الثاني يتضمن خمسة مشاهد.

ويأخذ حديث الكورس في الكثير من الأحيان مجرى التساؤل كقول الكاتب: «... سلوا جائعًا في هذه المدينة عن بشارة الغد عن أحلام الضائعين الجائعين يا " أبا ذر" تموت غريبًا، هل تموت غريبًا يا " أبا ذر"؟؟»[1].

وقوله أيضًا: «الكورس: الطاعة شيء هام..

لكن.. طاعة من؟؟..

ولمن؟؟..»[2].

وتحمل تساؤلات الكورس المتلقي على البحث بإمعان عن إجابة شافية لما يحدث، بل إنها تنزع الغشاوة عن عينيه، وما عليه إذ ذاك إلا أن يمعن النظر، ليرى الأمور على حقيقتها. ونضيف هنا ما قاله الكاتب – دائمًا على لسان الكورس–:

«الكورس: الراعي والرعية.

من منهما الضحية؟؟

من منهما الفداء؟؟

من يخدم من؟؟

والقاضي ما دوره؟؟

ورئيس الشرطة العلنية؟؟

ورئيس الشرطة السرية؟؟

والسجن لمن؟؟

للص أم لرافض السلطان؟؟

1– ظهور واختفاء أبي ذر الغفاري: السيد حافظ ومحمد يوسف.ص.14.

2– م.ن.ص.18.

وكيف يحكم السلطان؟؟

بالقانون، أم على هوى السلطان؟؟»[1].

وقد يتعدى الأمر طرح الأسئلة، إلى الإجابة عنها، ونسوق هذا الحوار بين "رئيس الكورس" و" الكـــورس" حـــول مبايعــــة " فاتـــك" بالإمارة محاولاً التنبيه إلى حق الفرد في اختيار الحاكم، وحقـــه فـــي رفض من لا يراه أهلاً لحكم الشعب أو بالأحرى من لا يـــراه أهـــلاً لخدمة الشعب.

«الكورس: البيعة والمبايعة

من يملك هذا في الرعية؟؟..

من يملك أن يرفض؟؟

الثورة أن تملك الاختيار

أن تملك حق الاختيار، وحق الرفض؟؟

قائد الكورس: (للكورس) كيف اخترتم هذا؟

الكورس: من؟؟

قائد الكورس: فاتك.

الكورس: لم نختر أحدًا..بايعه الناس؟؟؟»[2].

ثم يتم كسر الجدار الرابـــع بمخاطبـــة الكـــورس للنـــاس (أي الجمهور) في محاولة لاستنهاض الهمم والتنبيه إلى ضرورة التمسك بالحق ورفض الظلم.

«الكورس: أيها الناس..

1- م.ن.ص.29.

2- م.ن.ص.29/ 30.

كيف نسيتم حق الاختيار، وحق الرفض
كيف تركتم ما أوصى الله لكم به؟؟
كيف فرطتم في حق الحرية..كيف بايعتم "فاتك"؟؟ كيف؟؟»[1].

وقد انحصر دور "المؤدي" تقريبًا في سرد صـــفات "أبـــي ذر" ودعوته للظهور، لمساعدة الفقراء.

«المؤدي: يا حليف البسطاء
يا عدو اللصوص
يا غريب في زمن همجي
يا " أبا ذر " تعالَ
وانشطر كالضوء في جوف الجبال
وانفجر كالضوء في سقف السماء
إنهم ينتظرونك كلهم ينتظرونك»[2].

«المؤدي: أراك يا " أبا ذر " تخطب في المدينة السجينة
فتنهض المدينة من نومها، من سجنها»[3].

ويظهر "المؤدي" في حالة واحدة في دور الداعي إلى الثـــورة، وذلك في البؤرة الثانية، وكأنه أدرك هو الآخر الكثير، في هذه البؤرة بالذات تمامًا كأبطال هذه المســـرحية، إذ نجـــده يـــدعو النـــاس (أي الجمهور المتلقي) للمقاومة.

«المؤدي: يا جميع الناس

1- ظهور واختفاء أبي ذر الغفاري: السيد حافظ ومحمد يوسف.ص.30.
2- م.ن.ص. 22.
3- م.ن.ص.62.

لا بد أن تقاوموا

لا بد أن تزاحموا

حذاري أن تساوموا...

تدافعوا لتدفعوا الظلام

ولا تخافوا سطوة الظلام...»[1].

ونشير إلى أن توزيع "الكورس" و"المؤدي" على البؤر الثلاث لم يكن عادلاً ويمكن التمثيل لظهورهما حسب الجدول رقم 01.

أما دور "الكورس" في مسرحية (الخلاص)، فيتمثل في التعليق على الأحداث في بعض الحالات، ومكمّل لحديث أبطال المسرحية في حالات أخرى. وقد ينحصر دوره في الإجابة عن تساؤلاتهم، وإجابته تتضمن سردًا للكثير من الأحداث الغائبة عن ذهن المتلقي. فعن الحالة الأولى نسوق هذا المثال، إذ يعلّق فيه "الكورس" على حديث المخرج وعمال الديكور، متضمنًا دعوة للتكاتف لدحر قوى الظلم، والاستعمار الغاشم.«المخرج:... اسمحوا لي الخطوة عايزة جسارة

والكلمة عايزة خلق تسمعها وتفهمها

وأنا بمد ايدي لكم وكلنا

علشان نخطي سوا العتبة

علشان نخطي سوا العتبة

المخرج وعمال الديكور: (يخرجون) علشان نخطي سوا العتبة.

الكورس:.. سينا مانسيناش   واحنا مانسيناش.

الحرب مانسيناش   النكسة مانسيناش.

1- م.ن.ص.75/74.

الذل مانسيناش   ما نسيناش.

.. اجرحني مهما تجرح

أنا ليّ تاريخ طويل

أنا فيَّا أصالة بتنبع من مية نهر النيل

وسكوتي مش جبن فيّه سكوتي نار

تحت الرماد تحت الذهب فوق القنال»[1].

أما عن الحالة الثانية، فنسوق هذا المثال الذي يكمّل فيه "الكورس" حديث شخصية "فؤاد":

«فؤاد: الحكاية.. إني مش راجع السويس علشان أكتب أغنية.

الكورس: واكتب شعر زي كلمتين مدغدغين متساويين»[2].

أما عن الحالة الثالثة، فنسوق إجابة "الكورس" عن سؤال "فايز" عمّا حدث في سنة 1956.

«فايز:.. وفي راسي تاريخي المنسي ومن الفكرة المنسية اصفعني يا فؤاد سنة ستة وخمسين فكرني قولنا إيه.

الكورس: لموّا الأهالي.. لموّا الفلاحين في عهد مصر الخديوي توفيق، رايح يفتح القنال والأوبرا العثمانية، من دم الفلاحين وفي شارع ملوي ومنحني حيعدي الخديوي مع ملكة الإنجليز.... والخديوي بسيف دم الشقيانين لكنه راجل أمير لكنه طيب...»[3].

1- الخلاص: السيد حافظ. ضمن كتاب حكاية الفلاح عبد المطيع: السيد حافظ. ص.ص.233/232.

2- م.ن.ص.234.

3- م.ن.ص.ص.236/235.

د- ويعتبر تحطيم الجدار الرابع، أو كسر الإيهام إحدى أهـــم الوسائل في تحقيق التغريب، وقطع التسلسل؛ ويتم ذلك فـــي غالبيـــة الأحيان من خلال «الأداء الذي يتغيَّر مع تغيُّر نوع الخطاب، فتـــارة نجد الممثل يؤدي الدور.. [المسند إليه] وتارة نجده يخاطب الجمهور بشكل مباشر»[1] ونجد أن أعمال "السيد حافظ" لا تخلو تقريبًا من هذه التقنية،ففي مسرحية (حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث) نجـــد أن الستار يكون مفتوحًا منذ البداية وقبل انطلاق المسرحية، ويعتبـــر هذا كأول خطوة لكسر الإيهام المسرحي،يقول الكاتـــب: «..الســـتار مفتوح أثناء دخول الجمهور...»[2] وفي ثنايا المسرحية نجد أن "أبـــو سعيد" يكسر الجدار الرابع بحديثه للجمهور.يقـــول "الســـيد حـــافظ": «(يعود ينظر للجمهور..ويكسر الحائط الرابع) وانتو قاعـــدين هنـــا ليه.. عايزين تستخبوا متقعدوش هنا..ولا تستخبوش في المخابئ.. ما تخافوش أبدًا..اطلعوا وحاربوا وموتوا من غير زعيـــق وأصـــوات.. موتوا علشان تعيشوا في سلام..سلامو عليكم (يخرج)»[3].

فالملاحظ أن "السيد حافظ" يركز كثيرًا على (حالة التمســـرح) التي تشبه مفهوم (الواقعة) المسرحية التي تتم أو تحـــدث بانضـــمام الجمهور إلى الممثلين، وتجاوزه مجرد الاكتفاء بالفرجة إلى المشاركة الحقيقية في الفعل المسرحي، مما يحقق اتساقًا وتناغمًا في الأحـــداث المسرحية، ويشيع جوًا مـــن البهجـــة والســـمو الـــذهني؛ فـــالتلاحم والانجسام بين الممثلين والجمهور شيء في غاية الأهمية، وقد تتعدى هذه العلاقة إلى طرف ثالث يجعل من الفعل المسرحي حدثًا يشـــارك فيه الجميع حتى عمال المسرح، ففي مسرحية (الخلاص) نجد أنه بعد

1- المعجم المسرحي: ماري إلياس وحنان قصاب حسن. ص.140.
2- حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث: أوزوريس. ص.28.
3- حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث: أوزوريس. ص.52.

انتهاء الممثلين من أداء أغنية لها علاقة بالنص، يفاجأ الجميع والأضواء ساطعة بعمال المسرح يخاطبون الجمهور صائحين «إحنا مش ممثلين... إحنا شيلنا الديكور وجيبنا ديكور جديد.. كل واحد فيكم عليه أن يغير الديكور اللي جواه الديكور القديم.. إحنا بنهد وبنبني لكن فيه ناس بتهد وبس.. بتهد وبس.. وإحنا مش ساكتين لها.. وإحنا حا نقف لها ياإما تغير طريقها يا إما ندبحها..»[1].

وفي مسرحية (ظهور واختفاء أبي ذر الغفاري) يشرك الكاتب الجمهور بشكل غير مباشر في أحداث المسرحية، وذلك على وجه الخصوص في البؤرة الثالثة (الموقف)، أين يتولى القيام بدور شهود النفي والإثبات أثناء محاكمة الخطباء الثلاثة، عددًا من الممثلين الذين اتخذوا لهم أماكن وسط الجمهور في الصالة مما يدعو إلى خلق حركية أكثر أسهمت في كسر الجدار الرابع، وذلك رغبة من الكاتب في تعميق الحدث على الطريقة البريختية. «ممثل الإدعاء: ونهيب بعدالة المحكمة أن تفسح وقتًا لسماع شهادة شهود الإثبات، وهم موجودون في الصالة.

القاضي: وشهود النفي؟

ممثل الإدعاء: لا يوجد (أصوات من الصالة)

- نحن شهود النفي، نحن هنا في الصالة
- نحن الحدادون، والنجارون،
- والوراقون، والخبازون،
- وبائعوا الصحف، وبائعوا اللبن

1- الخلاص: السيد حافظ. مسرحية وردت ضمن كتاب الفلاح عبد المطيع: السيد حافظ. ص.197.

- نحن هنا في الصالة»[1].

ونضيف هنا مثالاً آخر من مسرحية (طفل وقوقع وقزح):
«الطفل: (ينظر للجمهور) حتى إنتو ساكتين مش جادرين تجولو مين الجاتل..لا أنا عايز أرجع تاني ما اتولدش إلاّ في نور نور نور..أنا عايز نور»[2]. وقد لاحظنا كيف كسر "السيد حافظ" الجدار الرابع مرات عديدة في مسرحية (امرأة و زير وقافلة)، وكذا في مسرحية (تعثر الفارغات في درب الحقيقة.. بحث!!)، وكذا في مسرحية (حكاية الفلاح عبد المطيع)، وذلك من خلال الحوار الذي دار بين "الراوي" و"الجوقة" أو "الكورس" ونسوق منه هذا المقطع.

«الجوقة: انتظر يا رجل لماذا تأخذنا من الدار إلى النار، نحن نعلم أن المسرح يعرض مسرحية وهذه المسرحية لابد لها من بداية ووسط ونهاية.

الراوي: لسنا في قاعة تدريس الدراما»[3]. فنلاحظ من خلال هذا المقطع أن الكاتب منذ البداية ينبه الجمهور إلى أن ما يعرض أمامه مجرد مسرحية، وذلك لكسر الإيهام، فمن ثمة جعل المتلقي يمعن الذهن ويعمل الفكر في جل ما يعرض أمامه على الخشبة.

إن "السيد حافظ" وتحت وطأة سيطرة التوتر والشعور بمحاصرة الإنسان، يقدم للمتلقي شحنات استفزازية متوالية، مما يدعوه إلى الاندهاش، بل إلى الانبهار، ويرمي من خلال ذلك إلى أن يحدث في ذاته صدمة المباغتة التي تحمله على التساؤل المتولد عن الحيرة والتوتر؛ أي أن هذه الحالة تحرك فيه فضول التساؤل والبحث

1- ظهور واختفاء أبي ذر الغفاري: السيد حافظ ومحمد يوسف. ص. 89.

2- طفل وقوقع وقزح: السيد حافظ. ضمن الأشجار تنحني أحياناً: السيد حافظ. ص.ص.119/118.

3- حكاية الفلاح عبد المطيع: السيد حافظ. ص.ص.6/5.

والتفكير، وهذا التساؤل يقود حتمًا إلى المحاولة المتنامية والمتزايدة للحصول على إجابة لما يحدث، ومن ثمة يتحقق مستوى من الوعي الرصين الذي يسعى إلى تحقيقه الكاتب على مستوى ذات وفكر المتلقي؛ بحيث يصبح مسؤولاً يبحث عن الحل الذي سيتولد عن طريق الفعل والحركة بدل السلبية التي كان يتسم بها.

وبناء على ذلك يتحقق "للسيد حافظ" إلى جانب مشاركة المتلقي في الفعل المسرحي، الفعل الشامل المترجم لأحداث الواقع وهو أهم شيء يترصده الكاتب ويتطلع إليه. ومن هنا فإن مسرح هذا الكاتب يعتمد أكثر ما يعتمد على أسلوب التلقين والاستيعاب، لأنه مسرح عقل وتفكير وجدل. وهذا لا يمنعه أن يكون مسرح فرجة ومتعة فكرية بالدرجة الأولى.

البؤر	ظهور الكورس حسب الصفحات	وظيفته	عدد مرات ظهور المؤدي حسب الصفحات	وظيفته
بؤرة التفسير	ص: 14/13	تعليق وتساؤل	22/15/13	مناداة أبي ذر
	ص: 18	تساؤلات		
	ص: 20	تعليق على حديث أبي المجون	62/61	سرد لأحلام اليقظة
	ص: 28	سرد بالعودة إلى التاريخ الإسلامي		
	ص: 32/31/30/29	تساؤلات وحديث يجلي الواقع ويوضح الرؤية ويحمل المتلقي على إعمال الذهن		
	ص: 40	تعليق على الأحداث		
	ص: 43	تساؤلات موجهة للجمهور (وكسر للحائط الرابع)		
بؤرة الإدراك	ص: 52/51	تعليق على الأحداث في شكل تساؤلات	75/74	دعوة للمقاومة
	ص: 62/61	حديث يتضمن إدانة فاتك		
	ص: 73/72	تعليقات وتساؤلات		
	ص: 76/75/74	تعليق على الأحداث ودعوة الجمهور للمقاومة		
بؤرة الموقف	ص: 99/98/97	تعقيب على الأحداث	/	/

الجدول رقم 01

2/السيد حافظ ومسرح العبث:

يتسم مسرح العبث بمجموعة من السمات التـي تميـزه عـن المسارح الأخرى، وهاته السمات هي التي تعطيـه بعـده أو أبعـاده ليكون كذلك (أي مسرح عبث). وسنحاول أثناء رصدها أن نستقرىء وجودها في مسرح "السيد حافظ"، ويمكن حصرها في النقاط التالية:

أ- عدم مطابقة الزمان والمكان لما هو موجود في الواقـع، إذ «يعمم المكان والزمان في مسـرحية العبـث واللامعقـول. فأغلـب المسرحيات تحدث في موقع رمزي، أو في فـراغ أو مكـان منسـي منعزل عن العالم المادي، والزمان مرن كما في الأحلام ويستدعى إلى مركز الإهتمام بصورة مستمرة»[1] وإذا تأملنا مليًا مسرح "السيد حافظ" فسنجده في مجمله لا يلتزم بمطابقة الواقع لكل من الزمـان والمكـان الواردين في النصوص الدرامية،إلاّ نادرًا، فهو في الغالب يجنح إلـى اختيار مواقع رمزية كمدينة الزعفران في مسـرحية (حكايـة مدينـة الزعفران) ومدينة فردوس الشورى في مسرحية (ظهور واختفاء أبـي ذر الغفاري)، أو أمكنة منعزلة عن العالم المادي الخـارجي، كالملجـأ مثلاً في مسرحية (حبيبتي أنا مسافر والقطار أنت والرحلة الإنسـان)، والسجن في مسرحية (علمونا أن نموت وتعلمنا أن نحيا)،..وغيرها.أما بالنسبة للزمان في مسرحيات "السيد حـافظ" فهـو مـرن إلـى حـد كبير،ويكفي أن نذكر هذا الزمان الذي يورده الكاتب في مسرحية (تعثر الفارغات في درب الحقيقة..بحث) وهـو:صـباح الـذباب.. ظهيـرة الكلاب.. مساء الاندماج بالإضافة إلى العواء.ونذكر هنا أيضًا الزمـان في مسرحية (الحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجـوز الغاضـب)

1- الدراما التجريبية في مصر 1960-1970 والتأثير الغربي عليها: حياة جاسم. ص.127.

وهو:بعد أحداث5 يونيو1967 – الفترة الأخيرة من القرن العشـــرين – الفترة التي تبدأ فيها الشمس في الاستغراق والظلام يزحف[*].

ب– بناء الشخصية في مسرح العبث بناء خاص؛ حيث إنها لا تشبه في بنائها إنسانا محددًا في الواقع، إذ قد تنطبق هذه الشخصـــية على أي شخص أو أي إنسان آخر في أي مكان. فالشخصـــيات فـــي مسرح العبث واللامعقول تحولت إلى «"دمى ميكانيكية" وهي تنـــزع إلى أن تكون نمطية لا فردية محددة،وهي تجسيد لمواقـــف إنســـانية أساسية.ونتيجة لذلك لا تمتلك هويات ثابتة، وغالبًا ما تتبـــادل الأدوار أو تتحول إلى شخصيات أخرى»[1]. وهذا النمط مـــن الشخصـــيات يشكل نسبة لا بأس بها من شخصيات مسرح "السيد حافظ"،إذ إن أول سمة لعدم تحديد الإطار العام لها، تتبدى في لجوء الكاتب إلى تسميتها بأسماء توحي بالعمومية – إن صح القول – فهي غير محددة حتـــى في أسمائها، أي لا تحمل أسماء علم تميّزهـــا، مثـــل "الفتـــاة" فـــي مسرحيات (إشاعة)، (الطبول الخرساء في الأودية الزقاء) و(محبوبتي محبوبتي قمر الخصوبة سحب في شرنقة حبنـــا مـــيلاد صـــعودًا). و"الرجل"في مسرحية (رجل ونبي وخوذة)، و"الطفل" و"شخص" فـــي مســـرحية (طفـــل وقوقـــع وقـــزح)، و"الإنســـان" فـــي مســـرحية (سيزيف)...وغيرها.

وقد تكون شخصيات نمطية من مثـــل "الـــواعظ"، "المفكـــر"، "الزنجي"، "الفيلسوف" و"المصلوب" في مسرحية (طفل وقوقع وقزح). كما يلجأ "السيد حافظ" في بعض الأحيان إلـــى التـــرقيم، إذ يضـــيف

---

*– انظر المكان في مسرح السيد حافظ/ الزمان في مسرح السيد حافظ، في بدايـــة هـــذا الفصل. ص.175.../184.

1– مر.ن.ص.ص.127/126.

أرقامًا إلى شخصية من الشخصيات، نظرًا لتوظيفه لها أكثرمن مرة، من مثل "المرأة"، "الطفل"، "الفارس" و"الشاب" وغيرها.

ففي مسرحية (تعثّر الفارغات في درب الحقيقة..بحث!!) نجد الشخصيات التالية: "المرأة1"، "المرأة2" "المرأة 3" و"المرأة 4". أما في مسرحية (تكاثف الغثاثة على الخلق موتا) فيوظف ضمنها شخصيات "الشاب1"، "الشاب2"، "الشاب3"، "الشاب4" و"الشاب5". فيما يوظف "طفل1"، "طفل2" و"طفل3" في مسرحية (لهو الأطفال في الأشياء..شيء!!). و"الفارس1"، "الفارس2" و"الفارس3" في مسرحية (خطوة الفرسان في عصر اللاجدوى..كلمة).

وإذا حاول الكاتب التحديد نوعًا ما لهذا الصنف من الشخصيات غير المحددة الملامح، فإنه يلحق بها صفة من الصفات لتمييزها عن بعضها البعض، مثل شخصيات "الشايب القصير"، "الشايب العملاق"، "الشايب السمين"، "الشايب المتعصّب" وغيرها في مسرحية (الأشجار تنحني أحيانًا). وفي حالات أخرى نجد أن"السيد.حافظ" يلجأ إلى اختصار الشخصية في رقم أو لون أو حرف، كالشخصيات (الأرقام) 1،2،3 والشخصيات (الألوان) الأسود، الأصفر والأخضر في مسرحية (امرأة وزير وقافلة) وشخصيات (1،2،3) وشخصية "نون" في مسرحية (الحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز) وشخصية "قاف" في مسرحية (حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث). أما فيما يخص تبادل الأدوار وتحوّل الشخصيات في النصوص الدرامية لمسرح "حافظ" فإننا نجده في العديد منها،ففي مسرحية (رجل ونبي وخوذة) نجد أن "الرجل"حينما يرتدي خوذة من الخوذات الثلاثة المتواجدة على قاعدة المسرح، فإنه يتحوّل في دوره إلى شخصية أخرى، ويتحدث بلسانها ويجسد

مشاعرها. يقول الكاتب: «الرجل:... (يتحرك إلى إحـدى القواعـد الشخصية.. يرتدي خوذة.. يتحول إلى شخص آخر) اسمي منيـر.. اسمع أرجوك ما تخفش مني..»[1] ثم يضيف قائلاً في موضع آخـر من نفس المسرحية: «(الرجل يهبط بهـدوء إلـى قاعـدة مسـتديرة أخرى،يرتدي خوذة يتحوّل إلى شخصية أخرى) أنا بـاترعش ليـه.. باترعش ليه.. تراب مغطيني ياجدعان..»[2] كما نجد أن المجموعتين (1، 2) تتبادلان الأدوار ضمن هذه المسرحية، إذ إن "المجموعـة1" المرتدية لملابس رهبان تتحدث اللغة العربية الفصحى، بينما تتحدث " المجموعة 2" المرتدية لملابس تقليدية مصرية، اللهجـة المصـرية. يقول "السيد حافظ" مشيرًا إلى هذا التبادل في الأدوار: «(مجموعة 2 تحل محل مجموعة1)»[3] ومثالنا على ذلك قول "المجموعة2" متحدثة باللغة العربية الفصحى «كان نبيًا يقول الله في كل النفوس...ابـذروا النقاء في داخلكم كان يحب الطيبة»[4]

وهاهي "المجموعة 1" تتحدث باللهجة المصرية « يـا سـلام عليك يا مطربنا.. قول يا اسمراني ثاني..يا سلام يا عظمة يا عظمة على عظمة»[5]. كما نجد سمة التحوّل قائمة في مسـرحية (الطبـول الخرساء في الأودية الزرقاء)، بل بنيت المسرحية ككل على التحوّل، فهي تنقسم إلى ثلاث تحولات، حيث إن "الفتى" الذي يدعى" قهر" في التحوّل الأول، يتحول إلى شخصية "شموخ" في التحوّل الثاني، وإلى

1- رجل ونبي وخوذة: السيد حافظ. ضمن كتاب الأشجار تنحني أحيانًا: السـيد حـافظ. ص.ص.15/14.

2- م.ن.ص.ص.18/17.

3- م.ن.ص.19.

4- م.ن.ص.ن.

5- م.ن.ص.21.

فتى آخر لم يحدد له الكاتب اسمًا في التحول الثالث. يقــول "الســيد حافظ" في نهاية التحوّل الأول: «الفتاة: فلتتحول يا قهر كل قطرة فيك إلى ثائر..لا تمت يا أخي.. يا زوجي يا ثائري - (يســتدير قهــر - يرمي الخنجر..يتحول إلى شخصية أخرى)»[1].

ويقول في نهاية التحوّل الثاني: «الأم:...قطار النهوض لا يقف في العالم لحظة، يا شموخ، يا ولدي لن يكون هناك ثورة دون وعــي، يتحرك (يستدير الفتى..يرمي الخنجر...يتحول إلى ثائر آخر..)»[2].

ج- «الحكاية في هذا المسرح [مسرح العبث] تكون غالبًا ذات بنية دائرية تعبر تمامًا عن الجمود لأنها تنفي الانتقال من حالة إلــى أخرى»[3]. فمسرحيات العبث واللامعقول لا تتوفر على قصــة ذات موضوع واضح، وبداية ونهاية محددتين من طــرف الكاتــب، بــل الموجود هو عبارة عن« أنماط من الوضعيات التي تتكرر إلى ما لا نهاية[بل إن] الوضعية قد مدّت لتأخذ مكان العقدة»[4]. أمــا مســار الفعل الدرامي في مسرح العبث فإنه لا ينمو ولايتطور بشكل خطــي مألوف، إذ إنه دائري ويتم التركيز فيــه علــى كــل وضــعية مــن الوضعيات لاكتشاف نسيجها ومبتغى الكاتب من خلالها. وفي مسرح "السيد حافظ" نجد أن بعض مسرحياته لا تقوم علــى قصــة محــددة ببداية ونهاية، فالبداية في مسرحياته مبهمة - بشكل دائم تقريبًا - أما النهاية فهي مفتوحة للمتلقي. ففي المسرحيات (رجل ونبي وخــوذة). (تكاتف الغثاثة على الخلق.. موتــا) و(محبــوبتي محبــوبتي قمــر الخصوبة سحب في شرنقة حبنا ميلاد صعودًا) (تعثر الفارغات فــي

1- الطبول الخرساء في الأودية الزرقاء: أوزوريس.ص.13.

2- م.ن.ص.19.

3- المعجم المسرحي: ماري إلياس وحنان قصاب حسن.ص.305.

4- الدراما التجريبية في مصر 1960-1970 والتأثير الغربي عليها: حياة جاسم. ص.126.

درب الحقيقة..بحث!!) لا نجد قصة يبني عليها الكاتب المضمون والفعل الدراميين، إذ إن ما يطرحه من خلالها، عبارة عن مجموعة من الوضعيات يضعها أمامنا وما علينا كمتلقين إلاّ الكشف عنها، وعن أهدافه من طرحها،لأنها تبدو في الكثير من الأحيان غير واضحة المعالم، وهي لا تخرج في إطارها العام عن القضايا الإنسانية، الاجتماعية، القومية والوطنية..

د- يستخدم الحوار في مسرح العبث ليعبر عن تفكك اللغة وتحللها وذلك عن طريق «تشويه اللغة أو المبالغة في مظاهرها الميكانيكية»[1]. من مثل قول "السيدحافظ" في مسرحية (لهو الأطفال في الأشياء..شيء):

«طفل3: أنا بلا حذاء.. بلا حذاء أنا.. أركب حذاء الأب.. الأب الطفل.. الطفل يهبط من أبي.. أبي يصبح طفلاً.. طفل هو.. هو أنا.. الأم تعتني به وبي.. بي أشياء أخرى.. لا شيء آخر له.. له حذاء ضخم له قميص ضخم له شارب ضخم أركب حذاءه سنين أغوص به.. عالم المرارة الغريبة»[2]. فما ورد هنا لا يمكننا أن نستشف منه شيئًا، حتى وإن أجهدنا أنفسنا لفك هذه الرموز،- إن كان يصح أن يطلق عليها رموز، لأن الرموز في نهاية الأمر قد تفك ويفصح عنها - نظرًا لأن الكاتب رصَّ مجموعة من الكلمات، التي لا توحي لنا بشيء له علاقة بموضوع المسرحية، الذي يكتنفه الغموض هو الآخر. وهذا مظهر من مظاهر تفسخ اللغة في مسرح العبث، إذ تصبح عاجزة عن التعبير بوضوح عمّا يود الكاتب أو

1- مر.ن.ص.127.

2- لهو الأطفال في الأشياء.. شيء: السيد حافظ. ضمن كتاب الأشجار تنحني أحيانًا: السيد حافظ. ص.ص.126/125.

الشخصيات الإفصاح عنه، ويضاف إلى ذلك «سوء التفاهم والحوار الأحادي بوصفه علامة على عدم القدرة على التواصل، الكليشيهات، تكرار المترادفات، فقدان البناء النحوي، وإسقاط علامات الترقيم»[1]. وما أكثر بعض هذه المظاهر في مسرح "السيد حافظ"، نذكر منها على وجه الخصوص، التكرار، الذي نجده بشكل مكثف في العديد من مسرحياته، كمسرحية (سيزيف) التي نسوق منها المثال التالي:

«الإنسان: هل تعرفين قصة قصة؟!

الفتاة: أعرف أنني أنني.

الإنسان: عرفت عرفت..لنثرثر سويًا لنثرثر.

الفتاة: ولماذا هذه اللعبة السخيفة؟

الإنسان: لنلعبها تقديسًا ملونًا للصمت.. وحبًا للثرثرة الثرثرة..»[2]. ونسوق مثالاً آخر من مسرحية (لهو الأطفال في الأشياء..شيء):

«فتاة1: الغرف.. الغرف.. الطوابق الطوابق.. السلم السلم.. المنازل المنازل الشوارع.. الشوارع.. المدن المدن والأرض الغريبة... عرفت.. عرفت.. لم أعرف.. هل أبي.. أبي.. هل كتابي.. كتابي.. اللون.. اللون يا طريقي كروان.. الكروان العذب»[3].

أما فيما يخص الحوار الأحادي فقد وظفه "السيد حافظ" بشكل كبير في مسرحه هو الآخر، إذ إننا نجد معظم الشخصيات في العديد من مسرحياته، تتخذ من الحوار الأحادي نمطًا من أنماط الكشف عن

1- الدراما التجريبية في مصر 1960-1970 والتأثير الغربي عليها: حياة جاسم. ص.127.

2- سيزيف القرن العشرين: السيد حافظ. ص.81.

3- لهو الأطفال في الأشياء.. شيء: السيد حافظ. ضمن كتاب الأشجار تنحني أحيانًا: السيد حافظ. ص.ص.126.

قضايا تشغل بال الكاتب ويود طرقها، ويشير هـذا الشـكل - مـن الحوارات - في الوقت نفسه إلى عدم التواصل وانعـدام التفـاهم - تقريبًا - وانتفائه في العصر الحالي. ففي مسـرحية (رجـل ونبـي وخوذة)، نجد أن الشخصيات التي اختارها الكاتـب لتشـكيل البنـاء الفعلي لمسرحيته والمتمثلة في "الرجل"، "مجموعة1" و"مجموعة2"، لا يجمع بينها حوار في شكل تبادل للحديث، حيـث إن كـل شخصـية تتحدث وحدها وبمفردها، غير أن حديثها ذاك يكمّل حديث غيرها من الشخصيات، أو يوافقه ويكمله على الأقل من ناحية المضمون، فلـو أخذنا على سبيل المثال لا الحصر، فكرة السفر كفكرة أساسـية فـي هذه المسرحية، لوجدنا أن كل شخصية تتحدث بطريقتها ومفهومهـا الخاص.ولكن حديثها يكمّل حديث باقي الشخصيات «الرجـل: مـش حاسافر.. الطريق ضلمة والسكة صعبة.

مجموعة1: ياطير الجحيم في الرؤية الخبيثة. النبي قـادم [فالقـدوم ينبىء عن وجود فعل السفر] ضحكته دانئة.

الرجل: يا أصحابي يا ألف ليل أسمر مندّي السكة صـعبه. السـكة صعبه»(*).

هـ- في مسرح العبث واللامعقول لايـتم التمييـز عـادة بـين الأشكال الدرامية المعروفة من مأساة وملهاة، إذ قد يتم الخلط بينها لينشـأ ما يسمى بالتراجيكوميدي وهو ما نستحدث عنه في المحور الموالي.

3/السيد حافظ والمسرح التراجيكوميدي:

يعتبر التراجيكوميدي لون من ألوان المسرح، الـذي يتقـاطع بالتأكيد في نقاط محددة مع غيره من الألوان، ولكنه مستقل بذاته،وهو

*- رجل ونبي وخوذة ضمن الأشجار تنحني أحيانًا: السيد حافظ. ص.ص.8/7.

لون يمزج بين المأساة والملهاة، أي بين التراجيدية والكوميدية، لينشأ كيانه وبناؤه الذي يسمى بالتراجيكوميدي، بعد أن كان هنالك فصل صارم بين التراجيدية والكوميدية، هذا الفصل يقوم على أسس أربعة وتتمثل في، نوع الشخصيات، الموضوع، الأسلوب وأخيرًا النهاية؛ فالكوميدية «محاكاة لأفعال الأدنياء [عامة الناس] تقوم بها شخصيات من منزلة وضيعة،... وهي تجذب الجمهور من خلال عرض خلل ما (موقف أو شخصية أو ظاهرة) عبر تضخيمه بحيث يتمكن المتفرج من النظر إلى هذا الخلل بشكل عقلاني ومن الخارج... والكوميديا بتعريفها العام «هي مسرحية يقوم الفعل الدرامي فيها على تخطي سلسلة عقبات لا تحمل خطرًا حقيقيًا ولذلك تكون الخاتمة فيها سعيدة»[1]، وتصاغ بأسلوب عادي يقترب من أسلوب الحديث اليومي، أما التراجيدية فهي كما يعرّفها "أرسطو" «محاكاة فعل جليل كامل له عظم ما في كلام ممتع وهي [يضيف قائلاً] محاكاة الأخيار في كلام موزون»[2]. والتراجيديا كما ثبت شكلها في القرن الخامس قبل الميلاد «هي مسرحية تصور واقعًا إنسانيًا محاطًا بالشؤم ينتهي غالبًا بخاتمة مأساوية»[3].

وتتوزع ملامح التراجيكوميدية بين النوعين، أي بين التراجيدية والكوميدية «فالشخصيات فيها تنتمي إلى طبقات اجتماعية متنوّعة شعبية وأرستقراطية، والحدث جدّي ولا ينتهي بالضرورة بكارثة أو مأساة أو بموت البطل، كما أن اللّحظات المضحكة فيها نادرة وتميل إلى العنف والعواطف القوية، على صعيد الأسلوب يكون أسلوب كتابة التراجيكوميدية ذا صبغة متنوّعة تجمع بين لغة رفيعة

1- المعجم المسرحي: ماري إلياس وحنان قصاب حسن. ص.376.
2- مر.ن.ص.124.
3- مر.ن.ص.ن.

ولغة أقرب إلى الحوار اليومي»[1]. وفي الاتجاهات المسرحية الحديثة يمكن أن تتجسد ملامح التراجيكوميدي أو المأساوي – الملهاوي من خلال نقاط عديدة – هي كفيلة بتحقيق هذا الشكل – إذ يمكن أن يخلق هذا العنصر ويظهر «عن طريق إبراز التناقض بين شخصية ملائمة للمأساة ومحيط يقع ضمن حدود الملهاة، والعكس صحيح تمامًا.. (أو عن طريق) استخدام التنافر بين شخصية ومحيطها، فالصراع بين العالم الحقيقي والعالم المتخيل للشخصية، واستخدامها الذي يدمر وهم الشخصية، يولد التأثير المأساوي– الملهاوي.. [كما] يتولد هذا العنصر من السخرية الناجمة عن مجرى الأحداث، مما يؤثر على شخصية أو أكثر ويجعلها ضحية، أو من التناقض داخل الشخصية نفسها، كالصراع بين ماتنويه الشخصية وما تستطيع تحقيقه، بين رغبتها ووجودها، بين نظرتها المثالية إلى نفسها وحقيقتها. ويمكن توليد العنصر المأساوي – الملهاوي من خلال إيجاد شخصية تتميز بصفة واحدة غالبة، والمبالغة في هذه الصفة إلى الدرجة التي تجعل صاحبها مأساويًا – ملهاويًا»[2]، ويتجلى هذا النوع من المسرح لدى "السيد حافظ" بشكل بارز في مسرحية (حكاية الفلاح عبد المطيع) وكذا مسرحية (حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث) ففي المسرحية الأولى، نجد أن الكاتب يوظف شخصية ملهاوية في محيط مأساوي، فشخصية "الفلاح عبد المطيع" بسذاجته التي فاقت كل الحدود تولد العنصر الملهاوي ضمن المحيط المأساوي الذي يتمثل في المكان الذي يقطنه، وتحكمه سياسة قاهرة تقهر الإنسان في خبزه، وسلطة غاشمة وظالمة تعد الأنفاس على أفراد الأمة. فرغم المأساة التي يعيشها "عبد المطيع" إلا أن الكاتب

1- مر.ن.ص.128.

2- مر.ن.ص.35.

يطالعنا عبر هذه الشخصية بمقاطع تدعو للضحك والأسى في الوقت نفسه، ومن بينها الموقف الذي يتحدث فيه الفلاح إلى حماره.

«عبد المطيع: يومان بلا عمل أنت وأنا (ينهق الحمار) أعرف أنك غاضب، عندما تكون عاطلاً تغضب مني.. من الدنيا من كل شيء... السبب ليس مني... لست مسؤولاً عن شيء مما حدث أتفهم؟... (ينهق الحمار) أنت تفهم أكثر من أي شخص في هذه الضاحية.. (ظهور أم بثينة وهي تراقبه وهو يتحدث إلى الحمار دون أن تنطق).

عبد المطيع: أنت تفهم أكثر من رئيس الشرطة وشهبندر التجار ومن أم بثينة»[1]. ويزداد الموقف طرافة عندما تقطع "أم بثينة" خلوة"عبد المطيع" مع حماره و تبارده قائلة: «يومان.. وأنت كسول مثل السياسيين وكتاب القصر.. وأنت لا تحب أن تكون سياسيًا أو كاتبًا في القصر ولا عبدا عند أم بثينة. (ينظر[عبد المطيع] فيجد بثينة حاملة العصا.. يلتفت في الاتجاه الآخر وكأنه لا يراها).

عبد المطيع: أنا كنت أمزح يا حماري..أنا وأنت فأنت بالطبع حمار وأم بثينة زوجتي.

أم بثينة: كف عن خداعي يا رجل يا ملعون.. يا منافق.. يا كسول.. يا مخادع (تجري وهو أمامها)»[2]. وتبدو شخصية "أم بثينة" ساذجة ومتسلطة للغاية، نظرًا - ربما لسوء طباعها - للظروف التي تمر بها هي وأطفالها، في ظل عدم إيجاد "عبد المطيع" لعمل يكتسب به قوته وقوت عياله. وهي لا تفرق في ذلك بين الكسل والبحث الجاد عن العمل وعدم الحصول عليه، إذ تطالب زوجها بالعمل واصفة إياه

1- حكاية الفلاح عبد المطيع:السيد حافظ.ص.ص.7/6.

2- م.ن.ص.72.

بالكسول، ولعل تلك الوضعية المزرية والمأساوية التي تعيشها هـي وأبناؤها جعلتها تصب جام غضبها عليه، وأثناء عراكها معه يتولـد الجانب الملهاوي من خلال حديثها؛ فأثناء محاولة إمساكها بزوجهـا، تصطدم بزوج ابنتها"مهند" الذي يتساءل عن السبب فتجيبه قائلة:

«يفضل حماره عليَّ هذا الرجل الكسول العاطل عن العمل.

مهند: كل المدينة عاطلة عن العمل... السوق نائم.. نهب المماليك كل شيء»[1].

ويزداد الموقف طرافة أكثر حينما تسأل "بثينة" أمها عن سبب قلقها.

«بثينة: ماذا جرى، تحدثي يا أماه.

أم بثينة: أبوك يفضل حماره هذا عليَّ.. (تشير إلى الحمـار) (ينهـق الحمار).

أم بثينة: اخرس (ينهق مرة أخرى) (تضحك بثينة مرة أخرى).

أم بثينة: وأنت تضحكين..تسخرين مني.

بثينة: أنا لا أسخر يا أماه، أنت تحدثين الحمار وكأنه إنسان.

أم بثينة: أنظري إلى عينيه...إنه ينظر إليَّ ويتحداني حقًا إنه حمار...

بثينة: أنت مثل أبي الآن تمامًا.

أم بثينة: أبوك سبب بلائنا..سبب تعاستنا هذا، المعتوه»[2].

وضمن المشهد الذي يقبض فيـه "رئـيس الشـرطة" علـى "عبدالمطيع" بسبب عدم ارتداء هذا الأخير للملابس السـوداء حزنًـا على مرض السلطان، ونظرًا لأن "عبد المطيـع" لا يـدرك حقيقـة

1- م.ن.ص.8.

2- م.ن.ص.9.

الموضوع، فيأتي حديثه طريفًا للغاية ويدعو في الوقت نفسه إلى الأسف على حاله.

«رئيس الشرطة: أنت..؟ (مشيرًا إلى عبد المطيع)

عبد المطيع: والله لم أعلم أنك تريدني...

رئيس الشرطة: (يشير إلى ثوب عبد المطيع المهلهل الأبيض) هذا الثوب يعجبني.

عبد المطيع: معقول.

رئيس الشرطة: والله.

عبد المطيع: يا رجل إنه ممزق.

رئيس الشرطة:..والله يعجبني...

عبد المطيع: إذا تعال نتبادل الملابس أنت ترتدي ملابسي وأنا أرتدي ملابسك (يبدأ في خلع ملابسه)

رئيس الشرطة: قف يا أبله لا تتحرك.. (بصوت خشن وغاضب).

عبد المطيع: (يضحك بخوف ويشير للشرطيين) إنه صديقي (يشير لرئيس الشرطة) معجب بثوبي الممزق.

رئيس الشرطة: أنت ترتدي هذه الملابس.

عبد المطيع: والله لو أعلم لأحضرت لك كل ملابسي ولو أنها كلها ممزقة، أنت حر، هات ملابسك وخذ ملابسي..لأول مرة أعلم أنك معجب بثيابي.

رئيس الشرطة: (يمسك السوط في يديه) أنت تتحداني وتتحدى السلطان.

عبد المطيع: والله لو أعلم أن السلطان هو الآخر معجب بملابسي لأعطيتها له وهو يعطيني ثوبًا واحدًا فقط من ملابسه آخذه معي....

رئيس الشرطة: (يضرب بالسوط في الهواء)

عبد المطيع: لا تغضب خذ أنت السروال وهو يأخذ القميص.

رئيس الشرطة: (يضرب السوط في الهوء)

عبد المطيع: لا تغضب أنت ترتديها يومًا والسلطان يومًا..»[1].

ونسوق أيضًا مشهدًا آخر يغلب فيه طابع الأسى على طابع الضحك.ويتضمن موقف "عبد المطيع" وهو لايزال يرتدي الملابس السوداء، رغم أنه قد صدر فرمان بارتداء الملابس البيضاء بعد أن شفي السلطان، إلا أنه لم يعلم بالأمر فاقتاده شرطيان إلى رئيس الشرطة.

«شرطي1: يريدك رئيس الشرطة.

عبد المطيع: سلّم لي عليه وأخبره أنني بخير.

شرطي2: يريد الاطمئنان عليك.

عبد المطيع: ولكن أنا متعب.

شرطي2: لكنه يصر على مشاهدتك.

عبد المطيع: الحمار جائع.

شرطي1: أنت والحمار.

عبد المطيع: بارك الله فيكما»[2]. ثم يساق "عبد المطيع" المسكين إلى رئيس الشرطة حيث يأمر بحبسه.

«رئيس الشرطة: أنت بهذه الملابس.

عبد المطيع: نعم صبغتها بالأسود والقميص والسروال والأولاد والجدران والحمار. الكل باللون الأسود.

1- حكاية الفلاح عبد المطيع: السيد حافظ. ص.ص.36/37.

2- م.ن.ص.ص.59/58.

رئيس الشرطة: ألم تسمع الفرمان الصادر أمس.

عبد المطيع: (بدهشة) هذا أول يوم لي أخرج فيه من منزلي

رئيس الشرطة: ألم تسمع؟

عبد المطيع: (يفتح قميص صدره وقد دهن جسده باللون الأسود) لقد دهنت حتى جسدي باللون الأسود.. أخبر السلطان أني حزين وزوجتي وأولادي من أجله.

رئيس الشرطة: (يجلس على مكتبه ويكتب) يؤمر بحبس المدعو عبد المطيع سبعة أيام هو والحمار»[1]. وآخر مشهد نختاره كمثال من هذه المسرحية مشهد مؤثر للغاية، يبرز الطابع المأساوي جنبًا إلى جنب مع الطابع الملهاوي، وهذا دائمًا من خلال شخصية "الفلاح عبد المطيع" الذي يتجرّد من ثيابه إلا من سرواله، ويقف متسائلاً: «عبد المطيع: أي الألوان تحب أن أرتدي يا مولاي؟ أي الألوان تحب أن أرتدي؟ الأحمر أم الأخضر أم الأصفر... أم الأسود أم الأبيض يا ولاد الكلب»[2]. وعندما علم السلطان بقصته ضحك وحاول مكافأته. «السلطان: (يضحك) لقد أعجبتني قصتك عندما سمعت بها قررت تعيينك يا عبد المطيع قاضي القضاة (يصفق رجال الحاشية).

عبد المطيع: لا يا سيدي.. أنا لا أريد أن أكون قاضي القضاة.. أنا أريد أن أكون من العراة. «يضحكون بينما هو يبكي»[3].

وإذا كان عنوان المسرحية (حكاية الفلاح عبد المطيع) أو (ممنوع أن تضحك ممنوع أن تبكي) جاء بما يفيد النفي، فهو بالمقابل دعوة للبكاء والضحك في الوقت نفسه، البكاء على قهر الإنسان

1- م.س.ن.ص.60.

2- م.ن.ص 61.

3- م.ن.ص.ن.

وظلمه، والضحك على سذاجة "الفلاح عبد المطيع" وطيبته ومن خلاله على كل فلاح أو أجير أو إنسان بسيط مثله. أما بالنسبة لمسرحية (حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث)، فالواقع الذي يعرضه الكاتب أمامنا واقع مأساوي ومزري للغاية، وتقع أحداثها أثناء الحرب العالمية الثانية - كما أسلفنا الذكر- وشخصياتها تحتمي في مخبأ بسبب الغارة، غير أن بعض أبطالها وشخصياتها يحمل ميزات ملهاوية؛ فرغم الظروف المأساوية التي تعيشها من قلق وتوتر وخوف، إلا أنها خلقت مواقف تدعو للضحك وسنبيّن ذلك من خلال الأمثلة التالية:

نجد على سبيل المثال شخصية "المعلّم زكي" مثيرة للضحك إلى حد ما، ذلك أنه غارق في حب "شربات" التي لا تعيره أدنى اهتمام لأنها تحب "سعيد"، ويحاول قصارى جهده استمالتها لتوافق على الزواج منه، ويلجأ في سبيل ذلك إلى استغلال شخصية "سلامة" (العبيط) مما يزيد من طرافة بعض المشاهد، رغم أن الموقف لا يسمح بذلك تمامًا، وبذلك يخلق لنا شيئا ملهاويًا يلطف من جو المأساة التي يعيشها أبطال هذه المسرحية ونسوق منها الموقف الذي سبق ذكره آنفًا، يقول الكاتب:

«ذكي: (لقباري) وبعدين ياقباري.

قباري: وبعدين في إيه يا معلمي..

ذكي: تعبت ياقباري تعبت..

قباري: ألف سلامة يا معلمي..

ذكي: الحلو بيزيد جماله ويزيد دلاله..

قباري: حلو مين يا معلمي؟

ذكي: (يسمع صوت ضحكة شربات التي تضحك مع روحية) تعبت ياخلق..تعبت..

قباري: ألف سلامة يا معلمي..أجيب لك برشام..

ذكي: اتنيِّل على عينك (يسمع صوت ضحكة شربات) حاموت ياهوه..

قباري: فال الله ولا فالك يامعلمي..

ذكي: الحلو حيقتلني ياقباري....

قباري: حلو مين يامعلمي..؟!

ذكي: شوشو

قباري: شوشو مين؟.

ذكي: شربات ياغبي..شربات..

قباري: صحن مهلبية يا معلمي..سردين في الفرن..»[1]. وها هو "المعلم زكي" يحاول إقناع "سلامة" ليكلِّم "شربات" في موضوع الزواج منه، رغم إدراكه بأن "سلامة" أقرب إلى المجانين منه إلى العقلاء، ولكن في سبيل تحقيق مراده لا يتوانى عن فعل أي شيء.

«ذكي: (لسلامة) طبعا حابسطك قوي...

سلامة: وتشغلني عندك..

ذكي: إيه!!! أشغلك..

سلامة: آه ياخويا تشغلني..

ذكي: بس يعني..

قباري: (يغمز له) أيوه يا معلمي..أيوه..أيوه..

سلامة: نعم ياخويا..بتلعب بعينك ليه؟

1- حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث: أوزوريس. ص37.

ذكي: اتفقنا..اتفقنا ياسيدي..خلاص اتفقنا

سلامة: لا ياخويا..أنت بتضحك علي..

ذكي: إنشا الله أعدم شبابي إذا كنت باضحك عليك.

سلامة: طاب قول والمصحف.

ذكي: وبعدين..طب والمصحف«لنفسه»حاخلي كل الناس تكلمك حتى العبيط كمان ياشربات..»[1].

هذه مجمل الاتجاهات التي تبناها "السيد حافظ" ضمن مسرحه وسعى إلى توظيفها بالشكل الذي يتناسب مع طبيعة ما يقدمه من مسرحيات، كما أنه لا يلتزم باستغلال اتجاه منفرد بل إنه يمزج بين مختلفها بما يضمن تحقيق أهدافه المتوخاة وإيصال أفكاره إلى المتلقي وبشتى الطرق.

ثامناً/ مكانة السيد حافظ في التجربة المسرحية العربية.

لفترة طويلة من الزمن كان المسرح العربي عمومًا والمسرح المصري بشكل خاص «حبيس المستوى التقليدي من حيث المسرحيات التقليدية حتى أوائل السبعينيات إلى أن ظهرت بوادر طيبة تبشر بمحاولات جديدة للنهوض بالمسرح المصري بعد طول رقاد، فظهر السيد حافظ وأصدر أولى مسرحياته..»[2] ، فقد كانت هناك حقيقة – لا يمكن تجاهلها – في الواقع المسرحي وهي افتقار الساحة الأدبية المسرحية في تلك الفترة إلى كتاب يستطيعون أن يطعّموا الدراما المسرحية بإنتاجات مناسبة تهيئ للمسرح العربي جوّا من الاستقلالية وتمنحه مزيدًا من الملامح القومية أو الملامح العالمية،

1- م.ن.ص.40.

2- السيد حافظ وإشكالية التأصيل في المسرح العربي: صليحة حسيني. ص.40.

فمع صدور مسرحيات "السيد حافظ" كانت هنالك نقلة نوعية جد مهمة لها أثرها البارز في المسرح العربي والتي تعد بحق «...من المعـــالم البارزة في أدبنا الحديث ذلك أنها تقف وحدها في قمة الريـــادة فـــي ميدان المسرح التجريبي في الساحة العربية. والسيد حافظ ليس مجرد كاتب مسرحي يحكي لنا حدثًا في قالب درامي مسرحي، بـــل يعتبـــر بإنتاجه الفكري الناضج خالقًا مبدعًا له عالمه الخاص وفلسفته وهـــو يغوص في أعماق النفس الإنسانية محاولاً الكشف والوصـــول إلـــى أرض المثالية التي فقدناها.. محاولا الكشف عن كل ما يقابله إنســـان ذلك العصر من صراعات مادية ونفســـية وحضـــارية»[1]. وتتفـــق الدراسات النقدية الدرامية (العربية) على تميز الإبداع الدرامي لـــدى "السيد حافظ" وتفرده عن غيره من البنـــاءات الدراميـــة المعاصـــرة. ويبدو ذلك جليًا في أعماله التي تكشف لنا عن «مؤلف مقتدر، يمتلك أدق الأدوات المسرحية وأكثرها فاعلية في عملية الخلق المسرحي.. مؤكد أن.. هذه الأعمال.. ستفتح.. الآفاق المغلقة،لأنها كتابات جـــادة وجريئة،كتابات لا تقف عند – حدود – الشـــائع المعـــروف ولكنهـــا تتعداه لتصل إلى مشارف كتابة مستقبلية جديدة، وهي تتوسل إلى ذلك من خلال التجريب الواعي والرصين».[2]

ويعد مسرح"السيد حافظ"مسرحا ثريًا على المســـتوى الفنـــي، الفكري، الفلسفي، الاجتماعي، والسياسي، وهو يمثل بحق المســـرح الذي يحتاجه إنسان هذا العصر، ذلك أنه «... مسرح ملـــيء بلغـــة التعبير... مسرح يتحدث بلسان الحياة ضد الموت، وقد قام ليتضـــمن في ثناياه القيم الاجتماعية والثورية ليحملها في ثوب جديد»[3].

1- الشخصيات التراثية في مسرح السيد حافظ: سميرة أوبلهى. ص. 32.

2- جزء من رسالة بعث بها عبد الكريم برشيد إلى السيد حافظ وردت في الغلاف الأخير للكتاب المتضمن لمسرحية حكاية الفلاح عبد المطيع للسيد حافظ.

3- دراسات في مسرح السيد حافظ: السيد حافظ. ج:1. ص.128.

إن ما يقدمه "السيد حافظ" من خلال مسرحه يقصد به الكثير، من بين ما يقصده هو أن يستفزنا وأن يحرك فينا ذلك الشعور بالأسف على ما هو قائم في الواقع المعيش، ومحاولة تغييره ومن هنا فهو يبحث عن الاستجابة التي تستدعيها مشاهدة المسرح التجريبي، والتي تتعدى مجرد التعاطف مع الشخصية الممثلة، وتتعدى مجرد البكاء أو الضحك،تبعا للموقف المأساوي أو الكوميدي «...إلى إثارة قضية تهم الإنسان ويعاني منها»[1] ويصبح أثناء مشاهدته للعمل التجريبي المسرحي لا يفرق بين ما يرى وما يعانيه. ومن هنا «يرقى المشاهد من رؤية المسرح الهزلي... إلى رؤية المسرح الجاد بالرغم مما قد يكون من تجريب في الشكل أو المضمون»[2]..

وقد أثارت مسرحيات هذا الكاتب الكثير من المناقشات والمجادلات، لأنه اقتحم من خلالها عوالم كثيرة ومسَّ في كتاباته المفاهيم المستقرة في أذهاننا سواء أكانت فنية أم اجتماعية أو فكرية أو سياسية بصورة قوية مباشرة. ومن هنا كان لابد أن يثير مسرحه عاصفة من الآراء المؤيدة والآراء المعارضة على السواء، بَيْدَ أن جهد هذا الكاتب في حقيقة الأمر هو جهد فيه كثير من العمق والأصالة والحضارة، وهذا ما دعا "مازن الماحي" أن يقول عن هذا الكاتب: «... إنه يؤكد بإنتاجه الفكري المسرحي يوما بعد يوم أنه من أوائل كتاب المسرح العربي بل يعتبر بحق رائد اتجاه جديد في الفكر المسرحي المعاصر»[3]، بل إنه من المجددين في هذا المسرح بما

1- (كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى): السيد الهيبان.جريدة السياسة. الملحق .1984/4/28

2- م ر.ن.ص.ن.

3- (الوعي السياسي في مسرح السيد حافظ): مازن الماحي. مقال ورد في كتاب الأشجار تنحني أحيانًا: السيد حافظ. ص.302.

يحمله من حساسية فنية، وتفكير أو فكر عميق،وفلسفة خاصة ... وإيديولوجية إسلامية برزت بشكل كبير في كتاباته المسرحية كمسرحية (ظهور واختفاء أبي ذر الغفاري)، و(حكاية الفلاح عبد المطيع) و(مدينة الزعفران) ومسرحية (علمونا أن نموت وتعلمنا أن نحيا). «وتدور كتابات (هذا المبدع) دائمًا حول الإنسان المعاصر.. الإنسان المطحون بين الأمل والاكتراث لذلك فهو يهتم اهتماما كليا بمشكلة الإنسان المعاصر والضغوط الاجتماعية والسياسية والاقتصادية الملقاة عليه.ويحاول أن يقتحم هذه العوالم في داخل الإنسان»[1]. ويبرز هذا من خلال مسرحياته التي ما فتئ يبذل جهدًا لا نظير له في البحث والتنقيب للكشف عن معاناته أكثر فأكثر.

إن المسرح التجريبي بالنسبة "للسيد حافظ" ضرورة ملحة، وهو الملاذ الوحيد الذي يمنح للإنسان فرصة المواجهة مع الذات الواقع ومع الذات المجتمع ومع الذات الإنسان «...المسرح التجريبي ضرورة لأنه يعني هدمًا وبناءًا، تراثًا ومستقبلاً ورؤى وفكرًا وفنا...المسرح التجريبي [كما يراه السيد حافظ هو أيضًا] ضرورة لإنقاذ المتفرج العربي المريض فكريًا و فنيًا ونفسيًا»[2]. لقد وجد "السيد حافظ" في المسرح التجريبي ما لم يجده في أي لون أدبي آخر، ولم يكتف بالمحاولات التي سبقته في مجال الدراما بل كان يطمح إلى ما هو أفضل وأحسن، إلى مسرح جريء وجاد، لذا فقد كان معتمدًا على واقعه «..ومغامرًا جريئًا يعطي كل نفسه ويبذل كل طاقاته باحثًا في هذا الواقع المتخم بالتكرار عن حياة فريدة وتنفسات جديدة لكن الواقع يرفض المغامرين في زمانهم»[3]، إلا أن هذا الرفض لم

1- مر.ن.ص.ص.304/303.

2- السيد حافظ وإشكالية التأصيل في المسرح العربي: صليحة حسيني. ص.40.

3- مر.ن.ص.26.

يحل دون مواصلة هذا الكاتب لرسالته مبرزًا رؤاه وأفكاره وفلسفته ودون أن يتأثر بالحملة التي شنت ضده من قبل أولئك الذين لم يفقهوا كُنْه التجارب الجديدة التي جاء بها نظرًا لتعصبهم ولضيق نظرتهم، ولتعوّدهم على قوالب جاهزة لا يبغون لها بديلا.«ولا زالت مسرحيات السيد حافظ تتوالى في الظهور تأكيدًا لاتجاهه التجريبي الذي يحاول إثباته في المسرح المصري خاصة والمسرح العربي عامة، هذا في الوقت الذي صمت فيه العديد من كتاب المسرح الجادين وغابت فيه العديد من الأقلام الجادة التي أفسحت المجال واسعًا للمسرح التجاري»[1]، ولكن وحده رفع شعار التحدي وسار على دربه الذي اختاره دون أن يتأثر بتلك الحملات التي واجهته منذ البداية، لأنها ما كانت لتحد من عزيمته أو لتثنيها. فقد تعرَّض في مسرحه إلى العديد من القضايا منها الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والفكرية كما «... أبدى.. موقفه من القضايا الوطنية ودوره فيها، فكان السيد حافظ في مسرحياته الكاشف والمحرض على التغيير والتقدم والرقي ... وكانت كتاباته تثبت دومًا أنه أحد المناضلين الحقيقيين الذين ساهموا بالكلمة الحقيقية ... الكلمة الطلقة وذلك لخدمة القضايا الجماهيرية ورفع المعاناة عن كاهل الشعوب المغلوبة على أمرها»[2].

ويمكننا القول إن "السيد حافظ" يعد الأب الروحي للمسرح التجريبي والطليعي العربي ورائده الذي حمل على عاتقه مهمة الإرتقاء به وإخراجه من الدائرة المغلقة التي كان يدور في ظلها طيلة سنوات عديدة. لقد اضطلع هذا الكاتب بمهمة خطيرة ومهمة في ذات الوقت، وقد تطلب ذلك الكثير من التضحيات والصمود أمام الجمود الفكري لذوي العقول المتحجرة. ولا يزال هذا الكاتب يسير بخطى

1- الفلاح المصري في مسرح السيد حافظ: خديجة فلاح. ص.38.

2- مر.ن.ص.39.

ثابتة على مساره ودربه الذي رسم حدوده بكل دقة. على الأقل في كتابة السيناريوهات بعد أن أعلن اعتزاله للمسرح عام 1990 ضمن الطبعة الثانية لمسرحيته (كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى) وقد جاء في الإعلان على وجه الخصوص مايلي: قررت اعتزال المسرح نادما على أنني أمضيت ثلاثين عاما ممثلا ومخرجا للمسرح في العالم الثالث عامة والوطن العربي خاصة تاركًا المسرح لرجال أقدر مني فنيا وأكبر مني وظيفيًا وألمع منّي إعلاميًا»[1].

وقد اقتفى آثارهذا الكاتب الكثير من تلاميذه الذين حملوا شعارًا من أجل مسرح جاد وجريء يخدم الإنسان أينما كان وحيثما وجد، مسرح لا يعترف بحدود المكان والزمان واللغة، مسرح الإنسان لأجل الإنسان. فما أحوجنا إلى مسرح كهذا وإلى كاتب كهذا الكاتب؛ الذي عانى الكثير من أجل إرساء دعائم مسرح جديد، ولم يتأثر أبدًا بتلك المحاولات الفاشلة التي كانت تسعى للحد من نشاطه وتجاربه، لأنه كان يعلم علم اليقين أن «المؤلف المسرحي التجريبي مثل الجندي في إحدى حروب العصابات، ومهما كانت عقيدة المؤلف السياسية، فإن فنه ليس إلا تعبيرًا عن حالة روحية كامنة في وعيه، وأعتقد [يقول السيد حافظ] أن أبسط مفهوم للكاتب التجريبي في الوطن العربي حالة (الضد) التي تهز المفاهيم العتيقة ليحدث الزلزال الفكري»[2]. وحدوث هذا الزلزال يستلزم كنتيجة حتمية، قيام حملة مضادة، لأن المسرح التجريبي «يظل إدانة لحالة البلاد الذهنية التي يعيشها المواطن العربي، والتجريبيون هم القائمين على لحظة "تنوير" العقل»[3] على حد قول "السيد حافظ".

1- كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى: السيد حافظ. ص.5.

2- (الوعي التاريخي أن يكون الإنسان معاصرًا لعصره لا مسجونًا فيه): السيد حافظ. الحوار.1980.ص.39.

3- م.ن.ص.40.

إن الهدف الأساسي للكاتب كما يقول "سعد أردش" «ليس المسرح في حد ذاته، ليس الصيغة الفنية على أي شكل من الأشكال ولكنه الكلمة المضمون، إنه يمتلئ ثم يصبه في قالب فني، ومضامين ذات صبغة إنسانية لا تثير جانبًا واحدًا من جوانب البناء الاجتماعي، إنك تلمس في العمل الواحد كل ركائز التكوين الاجتماعي: الأخلاق، الدين، العلم، الحضارة، التاريخ، التراث، في إطار الفكر السياسي والاقتصادي والعسكري»[1].

وختامًا فإن المتأمل لأعمال "السيد حافظ" المسرحية يجدها كما يقر، الكاتب "عبد الكريم برشيد" «.. تحدق في الناس والأشياء بعينين: العين الأولى عربية وهي مفتوحة على الـ"نحن" و"الآن" والـ" هنا " أما الثانية فهي غربية مفتوحة على المسرح الأوربي كتجارب جريئة وجديدة ومدهشة. هذا الازدواج في الرؤية والتعبير هو ما حرر مسرحه من التبعية للمسرح التجريبي الغربي، إنه لم يسقط في اللامعقول أو العبث لأنه اكتفى بمحاورة الشكل العبثي من غير أن يغوص في مضمونه الفكري، وهو مضمون وجودي محض...- حتى هلوساته المحمومة وتحليقاته - لا يفقد الصلة بالأرض التي يقف عليها، ولا ينسى المكان والزمان والناس والقضايا، إنه يبتعد - شكليًا ليقترب مضمونيًا. فقد نجد أن مسرحياته بعيدة عن جزئيات الواقع، ولكنها قريبة من روح هذا الواقع، قريبة منه لحد الانصهار فيه»[2]. تلك هي ميزة أعمال "السيد حافظ" على وجه العموم والتي تعطيها سمة الاستقلالية والتفرد والتميز عن غيرها من الأعمال.

1- الشخصيات التراثية في مسرح السيد حافظ: سميرة أوبلهي، ص.52.

2- (مسرح السيد حافظ بين التجريب والتأسيس): عبد الكريم برشيد. السياسة. 1984/6/20.ص.8.

الدراسة التطبيقية

1/ نموذج من مسرح الكبار

تحليل مسرحية إشاعة

1/1الحدث الدرامي في مسرحية إشاعة

مسرحية (إشاعة)[1] هي إحدى الأعمال المسرحية التي ألفها "السيد حافظ" وهي من فصل واحد، تطرح لنا هذه المسرحية العديد من الإشكالات على رأسها تغير المسار الذي كان من المفروض أن تسير عليه الجامعة، في تكوين طلبة يحملون مشعل العلم والنور، وهم في ذات الوقت علماء ومفكري المستقبل وحماة الوطن. هذه القضية تعرض لها "مصباح الزمان" في كلمته عقب تسلمه جائزة نوبل، فرغم فرحته التي لا توصف إلا أن فرحته الحقيقية لن تتم إلا بتفجير الجامعة المصرية للعلم في شرايين كل الطلبة، فإذا كان البعض يرى أن هذه الجامعة قائمة بدورها في تعليم الطلبة وتنويرهم وتحضيرهم لمعركة البحث والبناء والتشييد معًا، فإنه يرى عكس ذلك تمامًا، فما تقوم به – في الحقيقة – هذه الأخيرة لا يعدو أن يكون تخريج جيوش من الموظفين المتقاعسين الذين لا يلبث أحدهم أن يحصل على شهادة إلا وكان همه الأساسي هو الحصول على وظيفة للاسترزاق أيًا ما كانت

1- إشاعة: السيد حافظ. الهيئة المصرية العامة للكتاب 1994.

هذه الوظيفة، ويرمي الطالب وراء ظهره مسـؤوليته كجـامعي فـي مواصلة درب العلم والبحث وأداء رسالته الحقيقية المنوطة به، وهذا ما نفهمه من خلال حديث الدكتور مصباح الزمان.

«مصباح الزمان: في الحقيقة إن شـعوري لا يوصـف فأنـا سأشعر بالجائزة عندما تفجر الجامعة المصرية العلم في شرايين كـل طالب وطالبة فالجامعة المصرية تحتاج إلى أن تخلق علمًـا وتكـوّن كوادر فكرية لأن ما يحدث الآن يخرج لنا جيوشًا من الموظفين»[1]. وعند هذه الجملة يحدث خلل في التلفزيـون - وبـالطبع - تعتـذر المذيعة عن الانقطاع بحجة وقوع خلل فني عبر الأقمار الصـناعية لتبث بعدها أغنية. إن الخلل في الحقيقة كان فـي حـديث الـدكتور "مصباح الزمان"، فكلمة الحق غير مسموعة، وتحاول السلطة بكـل أشكالها إخراسها وهذا ما حدث بالفعل.

إن القارئ لهذه المسرحية من الوهلة الأولى يجدها مسـرحية عادية للغاية بأحداثها المستقاة من الواقع، إلا أن المتأمل جيدًا في سير الخط الدرامي يجد أن الكاتب يطرح جملة من القضـايا والأفكـار، ففكرة التغيير مثلاً تطارد "السيد حافظ" في كل مسرحياته تقريبًا، وفي هذه المسرحية أيضًا وهذا ما يفسر عدم الرضا لديـه عـن الواقـع، ويأتي انشغاله هذا على لسان "مصباح الزمان"في حديثه إلى الطلبة.

«مصباح الزمان: يعني إيه الطلبة.. يعني إيه طـلاب، يعنـي إيـه مهندسين بكرة، وعلماء بكرة... وفكرة التغييـر يعنـي قـوة التنوير والتبصير يعني أنتم الباحثون عن الحقيقة والشـاهدون على الغلط اللي فينا فمتبقوش زينا مع إنكم مننا يعني تبقوا حلم المستقبل اللي يبق حقيقة»[2].

1- م.ن.ص.4.

2- م.ن.ص.12.

يبدو أن الكاتب في عناء بحثه عن الحقيقة التي كان يطمح إلى تحقيقها والعثور عليها وجيله،قد اقتنع بأن ذلك لم يتم ولن يتم على يد هذا الجيل، لذلك كان يرى في جيل الحاضر والمستقبل الأمل والخلاص – لم لا – هذه الكلمة التي تشع ببريقها كلما غصنا في مسرحية من مسرحياته، باختصار فإن الكاتب يعترف ضمنيا بعجز جيله أو تقاعسه عن إيجاد الحقيقة وربما كان البحث عنها مضنيًا وتبقى النتيجة رهن الحلم لا أكثر، لذا فإنه يرى في جيل الحاضر والمستقبل الأمل في العثور على الحقيقة وتجسيدها بكل أبعادها، بل إنه يذهب إلى أبعد من ذلك إلى حلمه الكبير في تغيير التاريخ أو بالأحرى إعادة كتابته.

«مصباح الزمان:.. لازم نعمل مجموعة جديدة من الشبان تعيد كتابة التاريخ من تاني.. ثورة 1919 مثلاً مين اللي ظلم ومين اللي اتظلم. من القيادة الحقيقية والقيادة الرسمية»[1].

وهذا يعني أن الكاتب – حسب اعتقادي – غير واثق في كتابة التاريخ، أو لنقل على الأصح أنه ينظر إليه من زاوية أخرى يراها أدق مما هي عليه الآن. أو ربما كانت هنالك بعض الحقائق التي غُيِّبت، وأخرى قدمت مشوهة، ومن هنا سيكون الشباب (الذي يلقن هذا التاريخ) مشوهًا فكريًا ولا يمكنه أن يؤدي رسالته المتمثلة أساسًا في حماية الوطن.

«مصباح الزمان: لا يمكن أن نحمي الأوطان بجيل أرانب وقرود.

الرجل المهم: إنت زودت الحدود إحنا عايزين جيل مسالم بيحب السلام جيل مبيحبش المزايدة والحوار والكلام.

مصباح الزمان: قصدك جيل أخرس.. جيل من العميان.. يبقى على الدنيا السلام»[2].

1– م.ن.ص.16.

2– م.ن.ص.ص.14/13.

إن هذه المبادئ والأفكار النيرة التي يتوقد بها عقل أحد المفكرين العباقرة الذي اتخذ له الكاتب اسمًا يدل على أفكاره وعلى مهمته "مصباح الزمان"، والذي يحاول جاهدًا أن ينير الطريق للشباب ويضيء الحقائق أمامه وأن يطهر ما دنس منها، تلك الحقائق التي تحاول السلطة بكل أشكالها أن تطمسها أو أن تلهي الناس عن معرفتها وإدراك كنهها الحقيقي بشتى الطرق. فإن مهمة الدكتور "مصباح الزمان" وأمثاله هي كشفها، بينما تحاول القوى الأخرى قمعها بطرقها المشبوهة.

«مصباح الزمان:... إنتم عايزين أقول للولاد إيه أهدافكم.

الرجل المهم: والله هدفنا واضح.

مصباح الزمان: فاهم.. وعلشان كده بصنع لكم جيل يحميكم يحمي الأمة يحمي النيل من القذارة ويحمي النفس بالطهارة ويبني الإنسان ليحمي المكان والشارع والحي... وحلم عرابي ومصطفى كامل وسعد زغلول والنحاس وكل الفرسان المجهولين في تاريخنا على شان مصرنا الغالية تعيش.

الرجل المهم: إسمعني إنت ماتقول كلمتين في إطار المنهج وبس والشباب سيبهم... بس سيبك من الإنشا والمقالات والشعارات...»[1].

إن تمسك الدكتور "مصباح الزمان" بمبادئه وقناعاته الشخصية جعلته عرضة للأذى عن طريق جهاز التلفيق والتزوير والإشاعات الذي ما كان منه إلا أن يضع هذا الرجل الفذ موضع الاتهام، والأدلة – طبعا – جاهزة وبالصور، باعتباره خارجًا عن القانون، وما أسهل تلفيق التهم لكل من لهم ذرة من الوطنية والغيرة على الوطن.

1- م.ن.ص.ص.15/14.

إذا تأملنا مليًا عنوان المسرحية (إشاعة) نجد أن الكاتب كان موفقًا للغاية – حسب رأيي – في اختياره ذاك، لأن العنوان ينم عن جملة من الأفكار التي يود أن ينقلها عبره إلى المتلقي، ومن ثمة يمرر بقية الأفكار من خلال النص. وربما كان العنوان تمهيدًا لما يود الكاتب أن يمرره من أفكار تأتي مفصلة عبر النص. فالإشاعة في حقيقة الأمر يلجأ إليها ضعاف النفوس من الناس، والمهزوزون في شخصياتهم،وأولئك الذين لا يستطيعون مواجهة المواقف بصلابة وبقوة، نظرًا لضعف حججهم وبطلان ادعاءاتهم، فيلجؤون إلى الأساليب الملتوية التي تلبي أغراضهم الدنيئة، فإذا وصل المجتمع إلى مستوى تصديق الإشاعات كسيطرتها على أخبار الصحف مثلاً، وعلى كل وسائل الإعلام على اختلاف تنوعها وسيطرتها أيضًا حتى على الأوساط التي يفترض أنها راقية المستوى وعالية التفكير، فإن ذلك ينم عن انحطاط كلي واضمحلال في التكوين الفكري والشخصي للأفراد.

ونجد أن الكاتب قد اختار شخصية من الشخصيات التي تركز الفعل المسرحي تقريبًا عليها دونًا عن غيرها، وهي فتاة دون اسم، فقد عمد إلى تعريفها بالألف واللام (الفتاة) ومن المؤكد أن الكاتب لم يذهب إلى ذلك جزافًا، وإنما قصد من خلاله الكثير مما سنتحدث عنه فيما يأتي؛ فقد اختار فتاة من الأسرة المحافظة، والفتاة أو المرأة عمومًا، هي أول من يمكن أن تطاله الإشاعة. ويتعلق الأمر على وجه الخصوص بسمعتها وشرفها، والمجتمع الشرقي كما هو معهود لا يحاسب الرجل على أخطائه بقدر ما يحاسب المرأة، والخطأ بالنسبة له (أي للرجل) تقريبًا أمر مشروع، بينما تعاقب المرأة وتحاسب أشد الحساب مهما كان خطأها بسيطًا أو هينًا.

الإشاعة هي إحدى الأساليب البشعة التي يمكن أن تجعل من المرأة هدفًا لغرض من الأغراض الدنيئة للنيل منها، وهو ما حدث

مع "الفتاة" التي اختارها "السيد حافظ" كشخصية من شخصيات هـذه المسرحية - كما أسلفت - والتي تجد نفسها أمام اتهامات لا حصـر لها، بينما هي بريئة منها براءة الذئب من دم "يوسف".

«الأخ: ... والإشاعات كترت حواليكي.

الفتاة: إشاعات إيه؟

الأخ: اسألي الناس.

الفتاة: إشاعات عني أنا.

الأخ: أمال عني أنا.

الفتاة: بيقولوا إيه؟

الأخ: إنت عايزة تجنينيني [ينم عن تصديق الأخ لكل ما تناهى إلى سمعه]

الفتاة: ليه يا خويا؟

الأخ: مش حاسة الناس بتقول عنك إيه؟

الفتاة: قوللي يا خويا.. بيقولوا إيه عني.

الأخ: بيقولوا بتروحي الجامعة كل يوم من الصبح للمسا.

الفتاة: وفيها إيه شيء طبيعي؟

الأخ: بيقولوا إنك بترجعي متأخرة.

الفتاة: ساعات الأوتوبيس والزحمة واحنا في الشتا والعتمة بتيجي بدري»[1].

فالملاحظ أن "الأخ" مقتنع بما يشاع عن أخته، رغم أن ما تقوم به لا يخرج عن حدود العرف والتقاليد والأخلاق، غير أن العصـر غير العصر، فما هو عادي أصبح في عداد الشاذ الذي لا يقاس عليه، ربما هذا ما أراد الكاتب أن يقوله من خلال هذا الحوار الذي جـرى

1- م.ن.ص.ص.8/7.

بين "الفتاة" وأخيها المتعلم، هذا الأخير الذي يعي جيدًا حقيقة أختـــه، ومن أي طينة هي. ولكن الإشاعة كانت أقوى، لأنها - فـــي حقيقـــة الأمر - القتل على الطريقة البطيئة وبأبشع صورة.

وأرى أن الكاتب قد أعطى لشخصية هذه الفتـــاة - المتـــأثرة بأفكار أستاذها "مصباح الزمان "- أكثر من بعد في المسرحية، وأرى فيها أحيانًا مصر - أم الدنيا - التي مرّ عليها الكثير، ثم أن حـــديث "الفتاة" عن العم كبير العائلة، يوحي بأنها تقصد شخصـــية تاريخيـــة مرموقة كان قلبها على أرض مصر يشع عطفًا وحنانًا وحبًا وأمـــلاً في غد أفضل، وهي رمز لكل العمالقة الذين أثبتوا حـــبهم لـــوطنهم (مصر) بشتى الطرق، كما أن الكلب (في هذه المسرحية) لـــم يكـــن مجرد كلب، بل هو شخصية من الشخصيات الانهزامية الخائنة التـــي لم تكن الشخصية السابق ذكرها تقدر حقيقتها فعلا، بل كانت تتوســـم فيها خيرًا، ولكن العكس هو الذي حدث، ولحسن الحظ ماتت. نلمـــس هذا من خلال ما يلي:

«الفتاة: كلب عمك الله يرحمه... بيني وبينك استريحنا منه في الأيام الأخيرة كان عامل دوشة وراعب الجيران كان مؤذي النـــاس ومؤذينا وعمال يهوهو ليل ونهار وحابس الناس في بيوتهم [الكلـــب هنا حسب رأيي - و كما أســـلفت الـــذكر - لا يمكـــن إلا أن يكـــون شخصية خائنة، والفتاة ما هي إلا مصر التي تشكو أذى هذا الخـــائن وأذاه للجيران الذين هم مجموع الدول العربية] .

الأخ: عمك كان بيحبه [يبدو أن العم (الشخصية التاريخية المرموقة) كان يثق كثيرًا بالكلب الخائن وهذا ما تفسره إجابة الفتاة (مصر)] .

الفتاة: عمك كان طيب..ما كانش فاكر إنه حيكون كده متوحش...

الأخ: لكن الكلب مات إزاي.

الفتاة: حادثة.. بيعدي الشارع صدمته عربية بحصان.

الأخ: عربية بحصان.

الفتاة: بس حصان إيه عربي أصيل [وهذا يعني أن نهاية هذا الخائن كانت على يد أحد الوطنيين، الذي كان حب الوطن وإيمانه به شيئًا متجذرًا ومتأصلاً فيه (حصان عربي أصيل)] .

الأخ: هو اللي قال إنك لازم تيجي هنا وتتعلمي.. وهو اللي قال إن الكلب لازم يعيش معاه في البيت.. وهو كبير العيلة وهو كل حاجة.. وهو مات.. مات وسابك وحدك مع الكلب ومات الكلب لاخر.. والإشاعات كثرت حواليكي»[1]. وأرجح أن يكون العم (كبير العيلة) هو القائد "جمال عبد الناصر" والكلب ما هو إلا "أنور السادات". ومن هنا فإن الإشاعة تتعلق في بعدها الآخر بما حدث عقب اتفاقيات كامب ديفيد، وما أقدم عليه الرئيس المغتال "أنور السادات"، وقد اعتبر ذلك من قبل الحس القومي خيانة لا تغتفر رغم أن سلسلة هذه الاتفاقيات أصبحت شيئًا عاديًا في الوقت الراهن، وأن ما قام به "أنور السادات" سابقًا، لا يعدو أن يكون اتفاقية للسلام، بل إنه كان سبّاقًا إلى هذه المبادرة الأولى التي تعد الأولى من نوعها، والتي هي- في رأي الكاتب - خيانة انضوت تحت لواء جديد هو لواء السلام الذي هو استسلام وانهزام. إن ما كان خيانة آنذاك جلب الكثير من القهر المعنوي القومي بالنسبة لمصر التي كانت قِبلة الأمة العربية،بل كانت بمثابة المنارة التي تشرئب إليها أعناق كل الدول العربية محاولة أن توحّد صفوفها تحت لوائها، لكن ما قام به "أنور السادات" هدم كل تلك الآمال القومية، ومن ثم أشيع عن أم الدنيا ما أشيع، وطالتها الألسن جراء ما حدث.

1- إشاعة: السيد حافظ.ص.ص.7/6.

«الفتاة: الناس إلّي بتكدب.. بتكدب لأنهم لما مات عمك [جمال عبد الناصر] حبوا يرفعوا الثمن وينتقموا منو بالكلام عني [عن مصر].. ويوقعوا بيني وبينك [بين مصر والدول العربية وعلى رأسها فلسطين] .. بكدبة بإشاعة»[1].

ويبدو أن الكاتب يدين من خلال ما سبق، "أنور السادات"ونظامه ككل، ويحاول بالمقابل أن ينتشل بلده من غياهب الشكوك والظنون السيئة التي أحاطت به آنذاك، فهو يدين الشخص والنظام ويبرئ الوطن، ويطلق على كل ما حدث إشاعة، ولكن إذا كانت هذه الاتفاقية التي اعتبرتها الكثير من الدول العربية أنانية من هذا البلد (مصر) باعتبار أنه تم استرجاع سيناء على حساب الأراضي العربية المحتلة فلسطين والجولان...، فكيف يمكن للكاتب أن يلخص كل هذا – وهو قناعة لهذه الدول – ويختصره في إشاعة. وأعتقد أن القارئ لا يمكن أن يسلّم بما يود الكاتب أن يقنعه به، لأن الحقيقة لا يمكن أن تصبح بكل بساطة مجرد إشاعة، ويعد هذا من قبيل تغطية الشمس بالغربال، اللهم إلا إذا كان قصد الكاتب، أن مصر برجالها؛ فبالأمس لما كان "جمال عبد الناصر" تاج رأسها، كانت القبلة لتوحيد الصفوف ولمّ الشمل – كما أسلفت –، بل كان العزم على استرجاع ما أُخذ بالقوة، وبذل كل غال ونفيس لأجل ذلك، ولما تغير الرجل الأول من "جمال عبد الناصر" إلى "أنور السادات"، تغيرت أطراف المعادلة وبالتالي فالكاتب ربما أراد من خلال ما سبق أن يصرخ بأعلى صوته، لماذا تدان مصر لماذا؟ فالإدانة لحاكمها ليست لها ولا شعبها، وله كامل الحق في ذلك إذ لا يمكننا أن ندين الأرض الطيبة (مصر) ولا شعبها وإنما الإدانة كلها للنظام، فإذا كان هذا ما قصده الكاتب فليكن.

1- م.ن.ص.11.

ويظهر من خلال حديث "الفتاة" (مصر) أنها كانت تحت تأثير صدمة كبيرة جرّاء تصديق الأخ وابن العم الذي هو خطيبها وكافة الأسرة التي لا يمكن أن تكون سوى الأمة العربية ككل لما يشاع عنها رغم براءتها.

«الفتاة: يا بن عمي عمنا الكبير قبل ما يموت وصاك ووصاني بالأرض وبالزراعة والأولاد الجايين يكونوا متعلمين..وازاي تنبت الأرض بالفكرة [ولا شك أن حب الأرض عقيدة وإيمان كبيرة من فكرة الحفاظ عليها. وأن هذا الإيمان يجب أن يكون متجذرًا ومتأصلاً في الأعماق ويضع من الأشداد وسيري في العروق كالدماء].

ابن العم: عمنا الكبير الله يرحمه.. كان بيحلم أكثر من اللازم...

الفتاة:... ابن عمي يا شريكي في بكرة [وهذا يعني - حسب رأيي - أن ما يهم مصر بالتأكيد كمحور استقطاب يهم بقية المستقطبين بما يجعلهم شركاء في حلم المستقبل الأفضل]

ابن العم:... كان زمان يا مكان.. كنا نحلم في الموالد واحنا عيال.. نحلم بالمراكب تأخدنا لشط الأمان...

الفتاة: فاكر المولد الكبير... يوم ما كنا عند سكة الصابرين وحلفنا اليمين»[1]. والمولد الكبير هو حرب 67 لأنها الحرب الوحيدة التي لمت شمل العرب ووحدت صفوفهم. وعندما يقول الكاتب أو يذكر سكة الصابرين، فهي مكان لكن اسمه يدل على الكثير فالجميع قد تواعد على مواصلة السير على درب ذلك الطريق الشائك والصعب، لتوحيد الصفوف من جهة، واسترداد ما سلب بالقوة من جهة أخرى، والقيام بكل ذلك يتطلب صبرًا وأناة، دون الإحساس

1- إشاعة: السيد حافظ.ص.20.

بالفشل أو التراجع، فالطريق لن يكون مفروشًا بالورود ولذا فقد كان لزامًا على الجميع أن يتمسك بالحلم بأمل وصبر كبيرين.

«الفتاة:... جاي دلوقت تقولي بهية ويونس دي إشاعة»[1]، أي أن التراجع مرفوض رفضًا باتًا وغير مقبول."الفتاة" ترد في حالة ذلك المتأثر برد فعل الأحباب والخلان بما هو غير متوقع ومؤسف لها في قرارة نفسها.

«الفتاة: طول عمرنا بنحب الناس.. ونعاملهم بالنية الطيبة..طول عمرنا.

ابن العم: حسن النية في الزمن ده جريمة..انتهى عصر الأمان.

الفتاة: اتغيرت يا ابن عمي..أنا.. إنت تقول الكلام ده عني.

ابن العم: أنا مش نبي.[تبرير غير منطقي وغير مقنع لظمأ "الفتاة" الروحي القلق] .

الفتاة: إنت غبي [رد. فعل طبيعي من الفتاة (مصر) التي تأبى أن تصدق أن الأهل هم أول من يصدق ما أشيع عنها فما كان منها إلا أن تنعت ابن عمها وكل هؤلاء بالأغبياء، إذ كيف لهم أن يسيئوا بها الظنون وهم أكثر الناس معرفة بها وبنبلها ونبل أهدافها] .

ابن العم: (يصفعها) اخرسي [وليس هنالك من صفعة أكبر من تصديق الإشاعة] .

الفتاة: [رغم كل شيء تتمسك بخيط الأمل الرفيع لعل وعسى أن يستفيق ابن العم وغيره من سباتهم] قائلة:اذبح جوايا حلم الصبا [وهيهات أن يذبح حلم الصبا حلم الأمان والحرية واسترداد الحق المسلوب، وحلم الوحدة والقومية العربية]... ياضي عيني اطلع من

1- م.ن.ص.ن.

بين الشكوك فارس قوي لأنك مني وأنـا منـك.. لازم نمشـي فـي طريقين»[1]. ولكن لماذا الطريقان لهما، طالما أن الهدف واحـد فلـم المشي في طريقين لأن ذلك يؤدي إلى الاختلاف بينهما حتمًا.

يحاول الكاتب أن ينقل إلينا عبر هذه المسرحية – كما أسـلفت – جملة من الأفكار، والقراءات المتعددة التي تفضي بنا إلـى فهـم الرسالة. فمن خلال الحوار الذي دار بين "الفتاة" وابن عمها نكتشـف أن الكاتب يتعرض إلى نقطة مهمة وهي الهروب، ذلك الحل السـلبي الذي يجعل من الإنسان مجرد شبح لا يمكنه أن يستقر ويواجه، "فابن العم" يتحدث عن السفر الذي سيهرب عبـره ممـا يواجهـه، فبـدل المواجهة الرصينة المتعقلة يختار السفر كحل هروبي والسـفر هـو الذي يسيطر على عقول الشبان والشابات على حدٍ سـواء لأسـباب اجتماعية أو اقتصادية أو غيرها. وإقحام الجانب الاجتماعي في هـذه المسرحية كغيرها من العديد من مسرحيات "السيد حـافظ" لـه دور مهم، إذ يبرز لنا الكاتب جملة من الأمور التي نحياها في مجتمعاتنا العربية والتي من كثرة رؤيتنا لها ومعاشرتها أصـبحنا نقبلهـا بـل ونشجع عليها؛ وذلك نظرًا لغياب الوازع الفكري الديني والوطني... فبمجرد التفكير في ترك الأرض الأم كارثة، فما بالك إذا كـان هـذا الهروب في عز الحاجة، حاجة الأرض والوطن إلى الأبناء. فقضـية الهجرة لا شك قضية يأسف لها كل من يحب وطنه (وحب الوطن من الإيمان)، ولا مفر من القول إن من يترك الأرض التي أعطت وربَّت وعلمت ليطرح ثمارها في مكان آخر جاحد، وليس لأي كان عذر في ترك وطنه حتى وهو في ظروف قاسية.

«ابن العم:...أنا بفكر أسافر واسيب البلد.

1- م.ن.ص.21.

الفتاة: تسافر.

ابن العم: لما تخلّصي الدراسة نسافر [أي بعد أن أعطى الــوطن الأم كل ما لديه ودرّس وعلّم تذهب الثمار إلى غيره].

الفتاة: والأرض.

ابن العم: حسيبها لابويا.

الفتاة: أبوك ماعدش يقدر عليها.. أبوك كبر.

[تحاول الفتاة إقناعه بضرورة البقاء لأن الأب قد قدم ما عليه والآن جاء دوره فكيف له أن يتخلى عن دوره هذا بــالهروب عــن طريق السفر أو الهجرة ونجد أن الكاتب يقرن إلى حد كبير بين مــا أشيع عن "الفتاة" التي نراها في كثير من الأحيــان (مصــر) وبــين السفر، وكأن أبناءها يتخلون عنها في وقت الشدة وهي تحتاجهم كسند لها في محنتها، وربما أراد أن يقول من خلال ذلك فإذا كان الكل قــد صدق ما أشيع ويشاع، فما كان لأبناء مصر أن يصدقوا ذلك وليــتهم توقفوا عند هذا الحد بل إنهم قرروا الرحيل هروبًا من المسئولية].

ابن العم: متحاوليش تبعديني عن الموضوع الأصلي

الفتاة: أنا مبعتكش.. إزاي تصدق.. إزاي تسافر وتسيب أرضك؟

ابن العم: مش وقت السفر دلوقتي إحنا فبهية وأخوهــا يــونس»[1]. وكأنه يلقي باللوم عليها ويحاول إبعاد نفسه عن الاتهام بالتخلي عنها الــذي هو في الحقيقة تخلي عن الوطن وهو في أمس الحاجة إليه.

على طول سير الخط الدرامي للمسرحية نلاحــظ أن الحــوار كان ثنائيًا لا يتجاوزه إلى شخص ثالث، والطرف الثابــت فيــه هــو "الفتاة" – تقريبًا – فمرة مع أخيها وأخرى مع ابن عمهــا (خطيبهــا)

---

1 – م.ن.ص.ص.24/23.

وهاهي في هذه المرة تواجه الأستاذ "عصر الزمان الفهمان" هذا الأخير الذي يحاول بكل ما أوتي من قوة أن يجعل من "الفتاة" نموذجًا فاسدًا مثله ومثل كل أولئك الذين آثروا المناصب ومصالحهم الشخصية عن مصلحة الوطن. ويعطينا الكاتب أسوأ صورة عن هذا الأستاذ الذي لا يدخر جهدًا في إقناع "الفتاة" في السقوط في الرذيلة باسم الحذاقة والمفهومية والظرف، أوالتجسس باسم جمع المعلومات لعمل الأبحاث المؤسسة أبحاث الدولة، يعني بيع الوطن بأبخس الأثمان. وبعد أن باءت محاولاته بالفشل، كلفها بتقديم ملخص عن جلسات الدكتور "مصباح الزمان" معها، لأنهم مكفلين تمامًا بتصوير وتسجيل كل ما يقوله في جلساته العلنية (أي محاضراته أو مناقشاته) مع الطلبة، ولما اقتنع بعدم جدوى ما قاله قرر أن يبعث بها إلى أحد أصدقائه الذي يعتنق نفس مبادئه، الصحفي "أبو الكلام"لعله يفلح في إقناعها بأفكارهم، ولكن قبل لقائها به يأتي "الوالد" (والد الفتاة) لزيارة ابنته والاطمئنان عليها، وخلال هذه الزيارة تحدث أمور ملفقة تؤكد للوالد صحة الإشاعة، إذ يبدو أن جهاز تلفيق الإشاعات كان يرقب كل خطواتها، لذلك تم استغلال فرصة وجود "الوالد" لبث هؤلاء سمومهم عن طريق الهاتف ليشككوه في ابنته، بل ليؤكدوا له صحة الإشاعة، بعد أن كان يتجاهل، على الأقل، أسئلتها له عن رأيه فيما ذهب إليه أخوها وابن عمها.

أما الحوار الذي دار بين "الفتاة" والصحفي" أبو الكلام"، فقد كان على شاكلة الحوار الذي دار بينها وبين الأستاذ "عصر الزمان الفهمان"، فهما نموذجان حيان للفساد والخيانة وكل ما هو سيئ، فالصحفي" أبو الكلام" يتحدث بكل جرأة وفخر عن قلمه الذي يساير كل عصر وكل زمن دون أن يكون له مبدأ ثابت يدافع عنه، فقد كان في كل مرحلة مع الأقوى.

«الفتاة: إنت فنيت عمرك مع الملك كنت قلمه.. مع الثورة كنت قلمها مع كل رئيس كنت قلمه مع الشرق كنت شرقيًا مع الغرب كنت غربيًا.. وقلمك هو هو والحبر بيتغير مرة أحمر مرة أخضر مرة من دم الغلابة مرة بتبيع الغلابة مرة مع العبيد مرة مع السادة مرة مؤمن مرة كافر بس قلي إنت مين؟»[1].

إن الكاتب من خلال حديث "الفتاة" يعطينا صورة دقيقة عن الصحفي "أبو الكلام" الذي يمثل نموذجًا سيئًا لكل صحفي ليس له مبادئ يغير لونه كالحرباء حسب الظروف والأحوال وكل هذا لأجل مصالحه لا غير، فكل ما يتعارض معها فهو ضده بلا نقاش ولا يجد "أبو الكلام" حرجًا في تشريح شخصيته إجابةً عن سؤال "الفتاة" (إنت مين؟).

«الصحفي أبو الكلام: حريحك حشرحلك ببساطة (يفتح دولاب يخرج مجموعة أقنعة) الصحافة السياسية يا صبية لعبة باينة ومختفية.. والقضية ببساطة إزاي تحط على وشك قناع.. شوفي (يرتدي قناع) دا ملكنا يا جماله هل من التاريخ هلاله من بيت الأشراف من نسب الشجرة المباركة (يخلع القناع) بص.. هوب شوف.. التاريخ إتغير أهو (يرتدي قناع آخر) الملك دا كان فاسد والثورة هي الحقيقة والشعب هو الشعب...أدي صورة مع البنات الفاجرات والعاهرات واحنا ضد الاستعمار والإقطاع والاستغلال»[2].

ولكن همّ الصحفي "أبو الكلام" كان منصبًا أكثر من أي شيء آخر على تشويه صورة الدكتور "مصباح الزمان" في نظر "الفتاة" باعتباره المثل الأعلى بالنسبة لها.

1- إشاعة: السيد حافظ.ص.44.

2- م.ن.ص.ن.

«الصحفي أبو الكلام: أصل الصحافة السياسية يا صبية اتخلقت للّي زيي ابن كل زمن ابن كل عصر واللي عند أستاذك التعبان الكحيان مصباح الزمان يقول عليا دا ابن كلب.. أصلي عارفه أصلي فاهمه دا فاشل دا حاقد على اللي زيي واللي زيي ياما... بس اللّي ماجات له فرصة يبق قاعد على القهاوي يسب فيا شفتي قد إيه أنا مظلوم وحاقدين علي... تشتغلي معايا»[1].

ونفس الهم أو لنقل نفس الهدف كان لدى "الأستاذ فهمان" وهو تشويه صورة الدكتور "مصباح الزمان" عند "الفتاة"، فقد أوضح في بعض مقاطع حديثه أن هذا الدكتور لا يهمه شيء سوى تحقيق الأفضل معتقدًا أنه بذلك يسيء "لمصباح الزمان" ولكن العكس هو الصحيح.

«الأستاذ فهمان: متفهمنيش غلط.. أنا عارف إنك زي بنته وإنو شغلاه القضية قضية بناء الإنسان والأرض والحفاظ على الحضارة.. واعرف إنو باس مراته لا مؤاخذة مرتين يوم جوازه ويوم ثورة 1952 وإنو بكى مرتين يوم نكسة 1967 ويوم مات عبد الناصر وإنو بيحلم كل خطوة بالتغيير... يحلم في الشارع بأنه يلق كل حاجة صح بس النوع دا من الناس نكدي في حياتنا.. مستفز لينا كلنا..عايز إيه.. يبق إيه..فكرة إيه.. داحنا كل حاجة في البلد دي»[2]. ولكي تتوضّح الرؤية أكثر لكل قارئ حول الشخصية المضيئة "مصباح الزمان" فإن "الفتاة" طلبت رأي "أبي الكلام" عنه، ومن خلال حديثه عنه كانت هنالك وقفات تبرز لنا طريقة قراءة الخونة للتاريخ، إذ هي قراءة خاصة تعطي لهم كامل الحق في تبرير كل ما يقومون به حسب ما يتناسب مع مصالحهم.

1- م.ن.ص.45.

2- م.ن.ص.ص.28/27.

«الصحفي أبو الكلام: عارفه دا راجل شديد راجل عنيد فاكر إن مصر دي هي أمه وإلاّ أبوه فاكر نفسو زعيم وإلاّ النديم وإلاّ الوزير راجل غريب، البلد دي طول عمرها اللّي خانها كسب واللّي باعها كسب..واللّي زيه ماتو وهمَّ عايشين.. النديم مات غريب.. بيرم اتنفى عشرين سنة واللّي ضحى زي محمد فريد طلع من المولد بلا حمص ومخدش حقه من التاريخ..ولا حتى لقى في آخر أيامه طبق طبيخ.. الراجل دا مفهمش اللّي كانوا زيه على مر العصور يا إمّا اتسجنوا يا إمّا دخلوا مستشفى أمراض عقلية.. القضية يا صبية أن مفيش قضية.. إنتي ليه عايزة تحكمي على نفسك بالضياع وتنكدي حياتك بالقضية الراجل دا مصباح الزمان لو عاقل كان هاجر زي اللّي هاجروا العقول اللّي زيه بيفرحوا بيها بيوظفوها في مراكز البحوث بمرتبات كبيرة»[1].

لقد حاول "الصحفي أبو الكلام" – مما سبق – القدح في شخصية الدكتور "مصباح الزمان" ظنًا منه أن ما يقوله يسئ إليها بينما كان يضعها في مرتبة أولئك الذين اختاروا الوطن ورضوا بما قضت به الأقدار ولم يندموا أبدًا على ما فعلوه، لأنهم اشتروا وطنهم ولم يشتروا أنفسهم وهذا عمل جليل لا ينتظر منه المقابل الذي كان يتحدث عنه " أبو الكلام" (الذكر في التاريخ أو الحياة الكريمة)، لأن هؤلاء لم يكن هدفهم من خلال ما فعلوه هو الحصول على هذه أو تلك، بل كان همهم الأساسي وقناعتهم هي الحفاظ على الوطن من كل يد تحاول تدنيسه. وقد كان حديث الصحفي"أبو الكلام" يتأرجح بين القدح في شخصية الدكتور "مصباح الزمان"، ومحاولة إقناع "الفتاة" بتخلّيها عن قناعتها بكل

1– م.ن.ص.ص.47/46.

ما يؤمن ويناضل من أجله الدكتور "مصباح الزمان" لأن إيمانها بقضيته هو السبب الرئيسي في كل ما يحدث لها في حياتها من مشاكل (إنت عايزه ليه تحكمي على نفسك بالضياع وتنكدي حياتك بالقضية) ثم أنه يصل إلى نتيجة يراها منطقية لحديثه، ومنها يشير الكاتب إلى قضية الأدمغة المهاجرة التي يرى فيها الخونة تمام العقل وكماله (الراجل دا مصباح الزمان لو عاقل كان هاجر زي اللّي هاجروا، العقول اللي زيه بره بيفرحو بيها) إنه يمجد الهجرة، وتقديم ثمرة الجهد والتعب المضني الذي قدمه الوطن على طبق من ذهب للدول الأخرى، بل إنه يذهب إلى أبعد من هذا ويعتبر التجسس شيئا عاديا ولا يمكن اعتباره خيانة، تمامًا كما قال من قبل الأستاذ "عصر الزمان الفهمان".

«الصحفي أبو الكلام: التجسس في الزمان دا مش خيانة.. التجسس في الزمان دا اسمه شطارة اسمه جمعيات دولية للسلام والأمان اسمه مراكز بحوث وفلوس للمحتاجين اسمه المعونة والإعانة للشعوب الغلبانة»[1].

ويحاول " أبو الكلام" أن يقنع "الفتاة" أيضًا بالعمل معه كصحفية تتابع من خلال مقالاتها التي ستنشرها أخبار الفتيات والفتيان بالجامعة وأخبار الموضة... وما إلى ذلك من الأمور التي تبدو تافهة جدًا بالمقارنة مع أهمية القضية التي يناضل من أجلها الدكتور مصباح الزمان ورغم رفض الفتاة لما عرض عليها إلا أن "الصحفي أبو الكلام" كان قد وصل إلى نتيجة مرضية وهي أنه أقنعها بأفكاره حتى وإن رفضت العمل معه في الجريدة.فقد كان همه هو تغيير نظرة "الفتاة" إلى الدكتور "مصباح الزمان"، دونًا عن غيرها من الطلبة والطالبات، وذلك – حسب رأيي – لأنها الأكثر تقربًا منه والأكثر

1- م.ن.ص.47.

اقتناعًا بأفكاره وما يناضل من أجله، وربما كان تحقيق هذه النتيجة من قِبل أعداء الوطن وأعداء الدكتور "مصباح الزمان" ضربة قاضية لـه، هذا من جهة ومن جهة أخرى، أرى أن "الأستاذ فهمان" و"الصحفي أبو الكلام" يحاولان تشويه صورة الأبطال (كبعد أوسع) الذين ضحوا مـن أجل مصر، بل هم بذلك يشوهون التاريخ ويحاولون قلبه رأسًا علـى عقب، ومن ثمة قراءته حسب ما يرونه وربما في حديثهم وخاصة مـا ورد في حديث "الصحفي أبو الكلام" إذ ضمنه اعتـذارًا خفيًا "للفتـاة" (التي هي في الحقيقة مصر) وتبريرًا لما يقوم به وغيره من الخونـة، وهو في الحقيقة إساءة لمصر ("الفتاة"). كما نشتم من حديث "الفتاة" مع هذا الصحفي رائحة استسلام جزئي رغم أنها لا تزال مقتنعة بأفكارها وأفكار الدكتور "مصباح الزمان" وبالمقابل وجدت تفسيرًا للأمية الثقافية التي تنتشر في أوساط الشباب الجامعي وهي أمية متعمدة لأنها – يريد الكاتب أن يقول – في النهاية نتجت مما يكتبه أمثـال الصـحفي "أبـو الكلام" والأذيال التي معه، وما يدرّسـه "الأسـتاذ فهمـان" وغيـرهم كثيرون، لأن الهدف هو تخدير هؤلاء الشباب ومحاولة إبعـادهم عـن القضية الجوهرية وتوجيه اهتماماتهم إلى سفاسف الأمور.

«الفتاة: أنا بس عرفت ليه دلوقت فيه أمية ثقافية في الجامعة ليه ولاد كتير مايعرفوش الفرق بين نجيب محفوظ الأديب العالمي وبين نجيب محفوظ طبيب النسا.. ليه ما يعرفوش طلعت حرب ولا سيد قطب ولاحافظ إبراهيم ولا لويس عـوض ولا محمـود شاكر.. ولامين اللي بني مصر.. عن إذنك.. بـس قبـل مـا امشي أحب أقولك مع دا فيه ولاد في الجامعـة زي النـديم و بيرم التونسي وزي فاروق الباز وزي عبد الناصـر ويمكـن أكثر.. عن إذنك»[1]

1- م.ن.ص.48.

ومن هنا فإن الكاتب رغم نقمته الكبيرة على مـــا يـــراه،إلا أن الأمل لديه لا يزال قائمًا في تحقيق ما هو أفضل بل في غد أفضـــل لوطنه. وما يؤكد لنا ما ذهبنا إليه من قبل من استسلام "الفتاة" الجزئي لما قاله كل من "الأستاذ فهمان" والصحفي "أبو الكلام"، غيابها عـــن المحاضرات التي يشرف على إلقائها الـــدكتور "مصـــباح الزمـــان" والحوار الذي دار بينها وبينه يبين ذلك، ويتوضح ذلك مـــن خـــلال الأسئلة التي كانت تطرحها "الفتاة" على الدكتور "مصـــباح الزمـــان" ومضمونها لا يبتعد عن أفكار "الأستاذ فهمان" والصحفي "أبو الكلام"، ويتبين من خلالها اقتناعها اللاّكلي بما قيل وتنم أكثر عن الاستســـلام والواقع المعيش الذي يحكمه أو يسيطر عليه الخونة.وقد وصل يأسها إلى حد التخلي عن الأبحاث والدارسات بحجة، ما الفائدة من كل ذلك طالما أن الخونة يسيّرون كل ما حولهم حسب رغباتهم.

«مصباح الزمان: فين بحوثك يا كسلانة.

الفتاة: ما قدرتش يا دكتور.. ما قدرتش كنت تعبانـــة..ممكـــن أســـأل حضرتك سؤال إيه فايدة البحوث لما تترمي فـــي الأدراج والاّ على الرفوف والاّ تتسجن في كتاب ضرير ما يتقـــراش.. إيـــه فايدة القصيدة والجريدة.. والعلم والحلم ولحظة انهيار وطن»[1].

لقد تسلل اليأس بل توغل إلى قلب "الفتاة" (قلب مصـــر) التـــي طعنت أيما طعنة من قبل أبنائها الذين ردوا الجميل بالخيانة فخانوها وجعلوا الجميع يسلم بما أشيع عنها. "فالفتاة" كطالبة يئست من الوضع وتخلت عن مسئوليتها وأبحاثها، ولكـــن "مصـــباح الزمـــان" مثـــال المناضلين من أجل الوطن كان يرفع من معنوياتها (الذي هـــو رفـــع لمعنويات هذا الوطن) ويريد أن يطمئن هـــذه الأرض الطيبـــة بـــأن

1- مسرحية إشاعة: السيد حافظ. ص.49.

أبناءها الحقيقيين موجودون وسيقفون معها رغم أنف الحاقدين ولن يثني من عزائمهم ما يقوم به الخونة، فلقد أدرك الدكتور "مصباح الزمان" من خلال حديث "الفتاة" اليائس أنها وقعت تحت تأثير الأستاذ "عصر الزمان الفهمان" والصحفي "أبو الكلام"، وحاول أن يبين "للفتاة" أن هؤلاء خونة أبا عن جد، والخيانة تسري في عروقهم، ولا يجب أن تستسلم لأفكارهم المسمومة.

«مصباح الزمان: الكلام دا يأس ما حبهوش.. ما علمتهوش لكم.. ما عرفتهوش في حياتي، إنت أكيد قابلتي الدكتور عصر الزمان..عارف أنك قابلتيه وعارف اللي ما تعرفهوش عنه.. دا أخوه الصحفي أبو الكلام وابن عمه سابق أوانه المحافظ اللي باع بعض الآثار والأسرار وهرب مليار دولار وحفظهم في خزانة سويسرا في رقم سري... يبقى جده الكبير اللي خان أخناتون ويبقى عمه اللي خان عرابي»[1].

أي أن الخيانة عند هؤلاء ضاربة بجذورها في أعماق عائلتهم، وأنه لم يسلم منها أحد من المقاومين والثوريين، وربما أراد الدكتور أن يقول "للفتاة" إن الوطن يباع منذ أجدادهم الفراعنة وليس بالأمر الجديد، لكنه لم يتأثر بهذه الخيانات المتتالية، لأنه كان هنالك بالموازاة ثورات ومقاومات، كما كان هنالك أبطال يشدون من أزر هذا الوطن، ولو استسلم هؤلاء لكان (على مصر السلام) لكن "الفتاة" رغم كل هذا تواصل سلسلة الأسئلة اليائسة.

«الفتاة: تفتكر إيه معنى الوطن لما يبقى الإنسان ما لهوش تمن؟»[2].

إلاّ أن إجابة الدكتور "مصباح الزمان" كانت تؤكد لها بأن

1- م.ن.ص.ص.50/49.

2- م.ن.ص.50.

الوطن أكبر بكثير من أن ينتظر أبناؤه منه الثمن مقابل تضـــحياتهم، وتاريخ مصر حافل بأسماء لا حصر لها ضحت ولم تكن أبدًا تنتظـــر ما تتحدث عنه هي ولا تزال الشواهد قائمة وتشهد على ذلك.

«مصباح الزمان: جدك الكبير أحمس عارفاه... ولمـــا مـــات شالوا تاريخه من على المعابد ومسحوا سيرته.. وفجـــأة بعـــد أربـــع تلاف سنة لقوا بردية في مقبرة تلميذ فرعوني مكتوب فيها دوره اللّي أداه.. ومع كده لما تمشي على كوبري عباس أبقـــي بصـــي تحـــت الكوبري تلقي دم الشهداء اللي ماتوا عليه طرح مدارس ومستشـــفيات وعمارات قهاوي وغناوي على ضفافه.. مفيش حد بيحب بلده بيستنى الثمن واللّي خانوا ياما واللّي باعوا ياما»[1]. ومن المؤكد أن "الســـيد حافظ" يود أن يوجه هذا الحديث أيضًا إلى كل من يبحث عن مقابـــل لما يقدمه لأجل وطنه ويريد أن يوصل رسالة إلى كل هؤلاء مفادها، أن حب الوطن ليس له مقابل.

يتصاعد مستوى الحوار بـــين "الفتـــاة" والـــدكتور "مصـــباح الزمان"، وهذا التصاعد كان على شكل تحدي واستسلام؛ تحدي مـــن قبل الدكتور "مصباح الزمان" واستسلام من قبل "الفتاة" التي تتـــرجم استسلامها في شكل أسئلة ومواجهات للدكتور، وكانت في كل مـــرة تتهرب من حديثه بل من تحديه، وكانت تقاطعه في كلامه بين الحين والآخر، وتلك المقاطعة كانت تدل أكثر على عدم اكتراثها واقتناعهـــا بما يقول، وقد وصل بها الأمر إلى طلبها منه أن يهاجر ولكن إجابته كانت أكثر دلالة على إيمانه بقضيته، وأنه مهـــاجر داخـــل وطنـــه، ومهاجر في مستقبله ومستقبل هذا الجيل (مصباح الزمان: أنا مهاجر يا بنتي جوه الوطن مهاجر في المستقبل معكم). لكن "الفتـــاة" تصـــر

1- م.ن.ص.ص.51/50.

محاولة منها في الهروب من الحقيقة التي تعيها جيدًا وتطلب من الدكتور "مصباح الزمان" أن يغير تفكيره وأن يلقي بمبادئه عرض الحائط، ولكنه وبإصرار أيضًا يسعى جاهدًا إلى أن يثنيها عن حالة اليأس واللامعنى التي كانت تسيطر عليها.

«الفتاة: يا دكتور كل خطوة فيها شر حواليك.. لازم تفكر زيهم.

مصباح الزمان: زي مين.. مالك جرى لك إيه.. هزوكي.. كل يوم بتركبي الأوتوبيس مش بتشوفي الولاد رايحين المدارس، دول اللي حيرسموا الشوارع من تاني بأسماء الشهداء والشرفاء ويعملو في كل حي جنينه وحيزرعوا على كل نجيلة علم عليه صورة بكرة.[أي أن الأمل هو في جيل الغد ويبقى النضال متواصلاً ولا رجوع إلى الوراء، لأن أي تخاذل يساوي هزيمة الوطن ككل. وتختصر الفتاة ما يناضل من أجله الدكتور مصباح الزمان في حلم (لن يتحقق في نظرها) ولم تكتف بذلك بل طلبت منه الهروب عن طريق السفر] .

الفتاة: أرجوك يا دكتور ماتحلمش.. إنت زي والدي.. أرجوك إهرب سافر.. غادر الزمان والمكان.

مصباح الزمان: الوطن إنسان مش مكان ولا زمان.. الناس دول ناس وأنا قد كل دا. التاريخ ياما ناس بتقع وتقف من تاني. إسمعي عايزك تعملي بحث عن مصر المملوكية، أو عن صلاح الدين لما حلم بمصر وإلا عن حلم (جرس المحاضرة).

الفتاة: جرس المحاضرة ضرب.. عن إذنك يا أستاذ»[1].

ويبدو من خلال ما سبق أن الدكتور "مصباح الزمان" كان يعتقد أن "الفتاة" أقوى من أن تهتز ولكن هروبها وتهربها كانا إجابة

1- م.ن.ص.52.

واضحة لما لم يكن يتوقعه. ثم تتقدم الأحداث لتجد "الفتاة" نفسها في موقف لا تحسد عليه، وهي تكتشف أخاها متخفيا يراقبها، ويأسف لأنه لم يلاحظ شيئًا يثبت صحة الإشاعة.

«الفتاة: شفت إيه في التلت ايام.

الأخ: ماشفتش اللي شافوه ولا عرفت اللي عرفوه وحارجع إيد ورا وإيد قدام.. لا عارف ولا فاهم حاجة.

الفتاة: ندمان إني شريفة.

الأخ: لا يا أختي فرحان.

الفتاة: أمال إيه.

الأخ: سامحيني الإشاعة بتبقى أقوى من الحقيقة والكدب له ألف وألف لسان. والحقيقة دايمًا مع إنها قوية تبقى مختفية مع إنها ظاهرة بس مغطيها التراب»[1].

إن "الفتاة" (مصر) كانت بكل أسى وبقلب مجروح تتأسف لما اعتقد به أبناؤها وأشقاؤها؛حتى عندما ثبتت براءتها مما نسب إليها،وكأن هؤلاء لم يفرحوا لهذه النتيجة ربما هذا ما قصده الكاتب حسب رأيي.

ينتقل بعدها "السيد حافظ" بنا، إلى نقطة أخرى يراها في غاية الأهمية وهي كذلك بالفعل، ويتعلق الأمر بتلك الطبقة المتغلغلة كالأخطبوط في كل الأسلاك والإدارات،وتملك من الحق ما لا يمكن أن يحلم به أي مواطن بسيط، وهي زيادة على ذلك المسهم الأول في خلق اللاتوازن في المجتمع بالسيطرة والتحكم في كل شيء، ويجسد لنا الكاتب ذلك من خلال حوار جمع بين "الفتاة" و"الطالب" وقد وصفه

1- م.ن.ص.ص.54/53.

الكاتب بطالب بأنه فاسد كان يحاول بكل الإغراءات أن يقنع هذه "الفتاة" بفسخ خطوبتها من ابن عمها الفلاّح ليرتبط بها ولنا جميعًا أن نتصور شكل هذه الإغراءات من طالب ثري، ولكنها مع ذلك تصر على ارتباطها بابن عمها الفلاح.

«الطالب: عارف دا جواز مش متكافئ.. واحدة زيك فاهمة وعارفة ومستنيرة ودخلت في أحضان المدينة مش معقول تربط مستقبلها بشاب فلاح.

الفتاة: بتقول فلاح.. م هو أنا فلاحة.. واحنا كلنا فلاحين. مصر كلها و أصلها فلاحين»[1].

وفي اعتقادي أن الكاتب إلى جانب ما ذكرته من محاولته كشف بعض عيوب المجتمع المصري الذي اجتمعت فيه الكثير من مظاهر الفساد الإداري الاقتصادي والأخلاقي، بسبب تفكك وقع على المستوى الداخلي ونجم أساسًا عن غياب المسئولية والانضباط والامتثال للقوانين والمبادئ الوطنية، وسيادة العناصر الرجعية الانتهازية التي تغلغلت داخل المواقع الحساسة في المجتمع تحت ألف غطاء وخصوصًا الطبقة الأرستقراطية، ويسعى من جهة أخرى إلى تبيان أن "الفتاة" (مصر) تتعرض إلى إغراء من قبل "الطالب الفاسد" الذي ما هو في الحقيقة إلا مجموع الدول الغربية التي ترى فيها كنزًا بل كنوزًا يجب الحصول عليها وكسبها، ولن تجد هذه الدول فرصة أحسن من هذه التي تواجهها مصر "الفتاة". ففي حين تخلى عنها الأبناء والأشقاء على حد سواء، يفتح لها هؤلاء الأحضان بكل الإغراءات، ولكن "الفتاة" (مصر) رغم محنتها إلا أنها لم تنحن ولم تقدم لهم هذه الفرصة فقد كانت إجابتها أو بالأحرى حديثها مع "الطالب الفاسد" فيه الكثير من الأصالة والارتباط بالأرض؛

1- م.ن.ص.55.

"فالفتاة" – كما أشرت في بداية التحليل– تبدو بمظهرين مواطنة مناضـــلة ومدافعة عن قناعاتها في بعض الأحيان، وتمثل الوطن الجريح (مصـــر) في الكثير من الأحيان أيضًا.

«الفتاة: تفتكر إيه يخليني أسيب ابن عمي واخدك.. شقة على النيل.. مش حلمي.. عربية مرسيدس مش حلمي.. بيت صغير جنـــب غيط أبويا يبقى تمام.

الطالب الفاسد: كل واحدة تحلم بالقاهرة وأنـــا أقولـــك علـــى حلمـــي مشاهدة أوروبا.. أصل وضعي غير كل القاهريين.. أنا مـــن عيلة ثرية.. لها سلطات ونفوذ.. عيلـــة متشـــعبة ومتوغلـــة.. تتوغل في كل الوزارات والهيئات.. يعني تلقي نفسك بتكسري إشارات المرور وتتجاوزي العلامات.

الفتاة: تفتكر كل دي إغراءات.

الطالب الفاسد: دي مش إغراءات دي مقدمات لما هو آت.. حفلة خلوية في الهيلتون.. الزفاف في الشيراتون.. مطرب الشعب الأول أبـــو الصاجات ومطرب الكاسيت تفشات في الفرح ومهر»[1].

إن الكاتب يفضح في هذا المقطع الأخير ذلك الإسفاف والفساد الذي تتميز به الطبقة المسيطرة على كل شيء، فاهتماماتها لا يمكـــن أبدًا أن تكون منصبة على أمهات القضايا التي تهم الوطن، بل هـــي من التوافه بمكان، بحيث يستحي كل من لـــه ذرة مـــن الإخـــلاص والوطنية أن يذكرها مجرد الذكر، فهاته الطبقة كما يصـــفها "الســـيد حافظ" منغمسة في الملذات ومنشغلة عن مصـــالح الـــوطن، بـــاللهو والاستهتار.. وربما أراد من خلال هذا أن يقول بأن مصير الـــوطن بين أيدي الخونة من جهة وأيدي المستهترين من جهة أخرى.

1– م.ن.ص.ص.58/57.

ويختم الكاتب الحوار بين "الفتاة" و"الطالب الفاسد" (بعد عدم اقتناع الفتاة باقتراحه)، بمحاولته تشويه صورة الدكتور "مصباح الزمان" لديها بنعته بالشيوعي، ولكن ردها وإصرارها على حضور محاضراته بشغف واهتمام كان ينم على أنها استعادت قوتها من جديد ورمت وراءها كل الهموم والضغوط، بل ونجحت في مواجهتها له بشكل خاص.

وآخر صورة ينقلها إلينا الكاتب، حوار بين "الفتاة" و"ابن العم" الذي عاد ليمد حبل الوصال لسبب غريب وهو أنه رأى عمه (كبير العائلة) في المنام (الذي قلنا أنه قائد مصر ورئيسها الأسبق "جمال عبد الناصر").

«ابن العم:.. قالي خد بنت عمك على حصان وعاود الأرض قبل فوات الأوان.. واوعك تهرب خارج البلاد.. الطوفان جاي لا محالة.. هنا وهناك.. فوق لروحك [ويقصد هنا بأن ما حدث لمصر سيحدث حتمًا لغيرها من البلدان العربية، فلم التشتت والتفرق والتفرج من بعيد وإلقاء اللوم،إذ لابد من لمّ الشمل؟] – ثم يواصل حديثه قائلا-:

احمي نفسك بالمبادئ والقيم.. غطي بنت عمك من الظنون.. قلت له إديني الراية.. وسابني وفزيت وجيت.. دقيت عليك الباب..وقلت يا بنت عمي.. تعالي نعيد تاني الحساب.. والحب والأحباب يتصافوا دومًا وقت العتاب !!.

الفتاة: يعني قلبك ارتاح.. لما شفت عمك في المنام راكب حصان وشايل الراية وهو حي كنت بتقول عليه ديكتاتور ظالم ود لوقت حاسس بيه»(1).

لم تستقبل "الفتاة" عودة "ابن العم" استقبالا يقع من نفسه موقعًا حسنًا، وجعلت تقلب صفحات الماضي وعاتبته على كل ما كان،

1- م.ن.ص.ص.61/60.

وعلى عدم دفاعه عنها رغم أن معرفته بها جيدة، ومجيئه بكل بساطة لمجرد رؤيته لعمه في الحلم هذا - طبعا - ما لم تقتنع بـــه، لأنهـــا كانت ترى في مجيئه مجيئًا غير مبني على قناعة بعفتهـــا وفضـــائل أخلاقها، وهوما دعاها إلى الأخذ والرد معه في الحديث، أو لنقل إنها كانت تجادله للوقوف على حقيقة تفكيره بأكثر دقة، وتوصـــلت إلـــى حقيقة هي أنه لا يزال يصدق ما يشاع عنها ولكن الحلم فقط هو مـــا قاده إلى المجيء إليها، ومحاولته لمد حبل الوصال بينهما من جديـــد بعد أن انقطع عبثًا.

«الفتاة: عايزة اعرف..إنت ليه مادافعتش عني يوم ما قالوا الكلام.

ابن العم: ما هم لحد دلوقتي بيتكلمو.

الفتاة: ياه.. وجاي تعتذر وأنت لسه سامع كلامهم.

ابن العم: أيوه.

الفتاة: ليه.

ابن العم: ما قلت لك أنا حلمت يا بنت عمي وكفاني اعتذار.

الفتاة: لو اعتذرت بطول البلاد.. ما تمحي اللّي جرى واللّي صار.

ابن العم: قالوا إنك تعرفي فلان وفلان.

الفتاة: وبعدين.

ابن العم: وجالوا كمان إنك.. خلفتي ولد في الحـــرام»[1]. وتنـــدهش وتصعق "الفتاة" من هول هذه التهمة الجديدة التي فاقـــت كـــل تصور، وأحست بالإهانة أيما إحساس.

«الفتاة: وانت صدقت.

---

1 - م.ن.ص.ص.62/61.

ابن العم: هو دا اللّي سمعته.

الفتاة: تبقى جاي تدور على الولد.

ابن العم: أيوه.. قصدي لا.. قصدي الحلم.. صدقيني أنا حلمت يلاّ بينا نهرب.. للطهارة.. لأرض البكارى.. لحلم العذارى.

الفتاة: مش عايزة كلام أحلام.. براتني قبل كل حاجة..البيت قدامك أهو فتش فتش.. شوف ابني فين.

ابن العم: بتقول الكلام ده ليه.. أنا عارف إنها إشاعة.

الفتاة: يبقى لازم تتحدى العالم كله.. وتقولهم إني بريئة.. ولازم تواجههم»[1].

لكن إجابة "ابن العم" كانت للأسف الشديد طعنة خنجر في صدر "الفتاة"، لأنه أعرب عن عدم قدرته على التحدي وهذا قمة الانهزام. ويصل بنا الكاتب إلى نهاية المسرحية بصورة يود من خلالها أن يقول بأن عديمي الضمائر قادرون على تشويه صورة الوطن وصورة أي شيء نقي وجميل، وجاهزون لتطبيق دسائسهم وتنفيذ خططهم الخسيسة متى لم تسر الأمور حسب ما يرغبون؛ فتعنت "الفتاة" وإصرارها على إثبات براءتها، ودفاعها عن مبادئها وقيمها وقناعاتها، ومحاولة "ابن العم" مد الجسور (وإن كان ذلك بحذر) كان كافيًا لسلّ هؤلاء سيف الغدر وتثبيت الإشاعة، فما كان منهم إلا أن دسوا طفلاً في بيتها،وعندما سمع صوت بكائه كان ذلك دليلاً كافيًا على ما أشيع وأصبحت الإشاعة حقيقة.

«ابن العم: الحقيقة لازم أعرف الحقيقة.

الفتاة: دي إشاعة.

1- إشاعة: السيد حافظ.ص.63 .

ابن العم: ولد الحرام أهه.

الفتاة: إيه دم.. دي حقيقة.. الإشاعة بقت حقيقة مش ممكن عملتوها يا ولاد الكلب»[1]. ثم يسمع طلق ناري وينهي الكاتب المسرحية بالمحاضرة التي وردت في بداية المسرحية "مصباح الزمان".

والطلق الناري ربما أطلق على "الفتاة" بما أنها أصبحت مدانة بعد أن كانت متهمة وثبت دليل تهمتها،ولكن موت "الفتاة" (إذا ماتت) يعني موت مواطنة شريفة خطأها الوحيد هي أنها كانت مرتبطة ارتباطًا روحيًا بأرضها ووطنها، ولا يمكن طبعًا أن يدل بأي حال من الأحوال على موت الوطن؛ لأن الوطن باق ببقاء المناضلين والمخلصين والأوفياء. وموت "الفتاة" – إن ماتت طبعًا – هو حياة الكثيرين وما ختام المسرحية بمحاضرة الدكتور "مصباح الزمان" إلا دليل على الإصرار في مواصلة النضال من أجل البناء السليم للوطن وإعادة كتابة التاريخ لبناء أجيال سوية غير مشوّهة. رغم أن قوى الشر قد بدت هي المنتصرة، إلا أن انتصارها غير دائم وسيبقى دائمًا رهن الانهيار طالما أن قوى الخير موجودة.

2/ المكان في مسرحية إشاعة:

المكان في مسرحية إشاعة محدد ولكنه غير محدد في الوقت نفسه، لأننا عهدنا من الكاتب لجوءه إلى التعبير عن الكل بالجزء، ومن خلال تعبيره عما يعانيه هذا الجزء يفسح المجال واسعًا لتتسع دائرة التعبير فتشمل كل مكان يحمل نفس المواصفات وتجري به نفس الأحداث، لذا فنقطة الاختلاف تقف فقط عند الحدود المكانية الواقعية لا أكثر. فالقضايا الكثيرة والملحة التي يعاني منها المجتمع المصري هي ذاتها التي تئنُّ تحت وطأتها الدول العربية الأخرى،

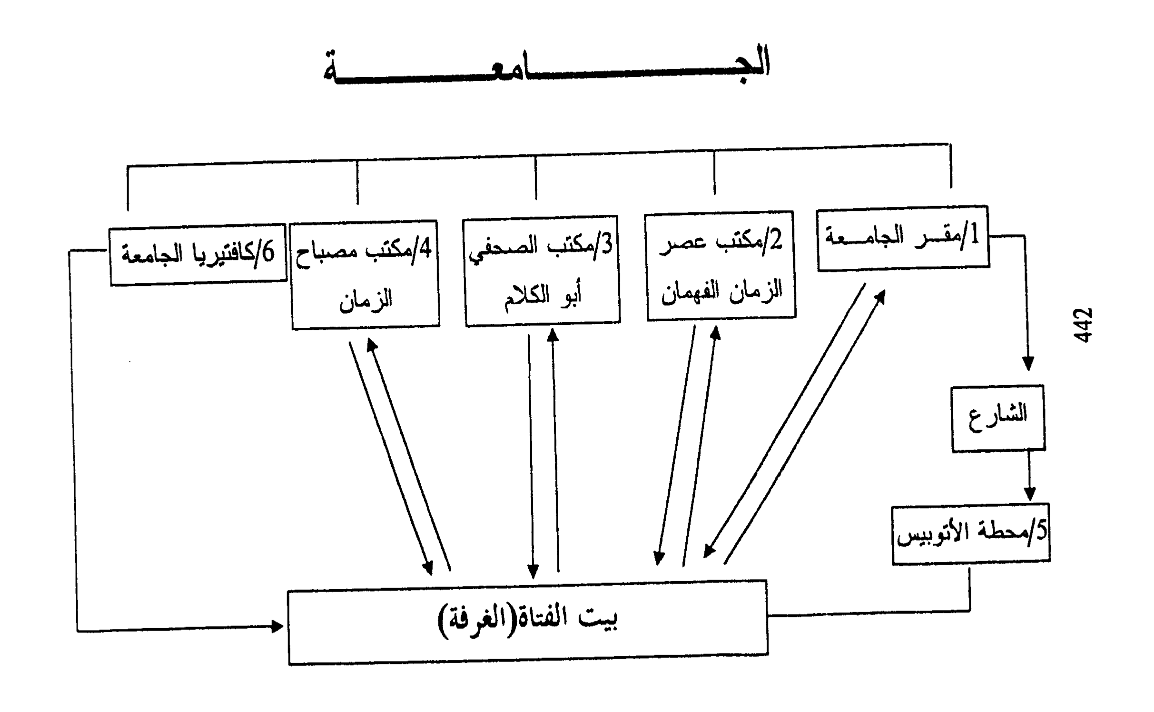
1- م.ن.ص.64.

فالعلم مثلا لم تعد له تلك القيمة النضالية، ولا المكانة الحقيقية التي يستحقها والتي لا يمكن لغيره أن يتبوأها، كما أن الوجهة الصحيحة للعلم قد تغيرت وانحصرت في تخريج جيوش من الموظفين الذين لم يتحصلوا بعد تخرجهم سوى على شهادات على الورق تدل بأنهم مروا في يوم ما على مكان اسمه الجامعة. ونجد أن الكاتب يطرح لنا قضية خيانة الوطن وهي قضية قديمة ومتجددة لا تحدها حدود، فهي واردة في أي مكان وفي أي زمان، بالإضافة إلى ذلك قضية سيطرة طبقة معينة على كل كبيرة وصغيرة في الوطن؛ ففي حين يُحرَم الكثيرون من أمور تعد أبسط حقوقهم، يباح لأصحاب هذه الطبقة ما لا يباح لغيرها، و تلجأ هذه الفئة نظير حماية نفسها إلى التوغل في كل الإدارات ومن ثم فلا مجال لوجود إشارة ممنوع أو توقف(STOP). إلى جانب كل هذا يورد الكاتب كما لاحظنا قضية أو إشكالية الاستسلام والتخاذل باسم اتفاقيات السلام،وهي قضية يمكن أن تنعكس أحداثها على كل الأمم والدول التي اختارت لنفسها طريق التنازل عن الحق المشروع تحت ألف غطاء. وبالمقابل نجد قضايا إنسانية تشغل فكر شخصيات أو بصفة أدق أبطال هذه المسرحية، مما سمح بنسف الحدود (الزمكانية)، وهو ما يعطينا حرية التنقل من مكان إلى آخر دون جواز سفر. إلا أن بعض الأحداث التاريخية التي نقرأ وجودها ما بين السطور تجعلنا نقف على بعض الحقائق التي يؤمن بها الكاتب ويود أن يجلوها لنا بما لا يدع مجالاً للشك الذي يمكن أن يحوم حولها غير أنها – رغم اتسامها بمحدودية الزمان والمكان – تجعلنا نتجاوز حدود مكان وزمان حدوثها لنطبعها أو نطبق ما حدث فيها على أماكن أخرى، وإن لم تتوفر لنا هذه الغاية، فإنه بإمكاننا أن نعدها من القضايا التي تهم السواد الأعظم من الناس في معناها الحقيقي والعميق – طبعًا – إذا لم نتوقف عند المعنى السطحي.

وإذا حاولنا الوقوف بشيء من الدقة عند الأمكنة التي كانت مسرحًا لأحداث هذه المسرحية، نجدها تتوزع بين أماكن إقامة اختيارية وجبرية، وأماكن انتقال عامة وأخرى خاصة؛وتتمثل أماكن الإقامة الاختيارية والجبرية في بيت "الفتاة"؛فهو مكان إقامة اختياري وجبري في الوقت نفسه باعتبار أن "الفتاة" مجبرة من قبل أسرتها على عدم مغادرته إلى أي مكان آخر باستثناء الجامعة. ومن خلال الجدول التالي نحدد أماكن الإقامة وأماكن الانتقال على حد سواء:

أماكن الإقامة		أماكن الإنتقال	
اختيارية	جبرية	خاصة	عامة
البيت (غرفة الفتاة)	البيت (غرفة الفتاة)	الجامعة كافتيريا الجامعة مكتب الأستاذ عصر الزمان الفهمان مكتب الصحفي أبو الكلام مكتب الدكتور مصباح الزمان	الشارع محطة الأوتوبيس

وتشكل تحركات "الفتاة" عبر سير الخط الدرامي حركة انتقال منتظمة بين البيت وأماكن خارجية. وضمن هذا الإطار تلتقي "الفتاة" في كل مرة بشخصية من الشخصيات، ويجمعها بها حوار يضيف جديدًا إلى سير الأحداث، ويمكن التمثيل لهذه الحركة حسب المخطط التالي:


الجامعة
1/مقر الجامعة
2/مكتب عصر الزمان الفهمان
3/مكتب الصحفي أبو الكلام
4/مكتب مصباح الزمان
6/كافتيريا الجامعة
الشارع
5/محطة الأتوبيس
بيت الفتاة(الغرفة)

3/الزمان في مسرحية إشاعة:

ما قيل عن المكان ينطبق على الزمان، فرغم تغيره النسبي، إلا أننا لا نلمس حقًا هذا التغير، وهذا ما لا يجعل للزمن قيمة التحديد الضروري والأكيد، لأنه يذوب ويتلاشى بتلاشي الحدود المكانية عندما تصبح القضية الأهم هي النضال الحقيقي المتواصل لأجل التغيير، الذي يكون كنتيجة حتمية لاكتشاف الواقع. فالزمان في هذه المسرحية هو الأمس واليوم والغد في الوقت نفسه، إذ إن مجمل القضايا المطروحة، بما أنها لا تحتمل الوجود والحدوث في مكان واحد فكذلك الأمر بالنسبة لحدوثها في إطار الزمان، فجل القضايا تقريبًا ممكنة الحدوث في الغد كما هي في حركة حدوث حاليًا، وهي بالتأكيد حدثت في الماضي (حسب الأحداث التاريخية). ويوظف الكاتب جملة من الاستذكارات، التي يثري من خلالها البناء الدرامي وسنحاول تحديدها فيما يلي:

أول استذكار يصادفنا في هذه المسرحية هو ذلك النوع من الاستذكارات الذي نحتاج عبره إلى سلسلة من القرائن والمؤشرات لتحديد مدته بالضبط، وهو من نوع الاستذكار الطويل المدى، ويمتد بين اثنين وعشرين سنة فما فوق،مع مراعاة أن تكون هذه المدة ضمن مرحلة الشباب، باعتبار أن شخصية "ابن العم"- والتي تعد هنا صاحبة الاستذكار- شخصية مثقفة درست بالجامعة، وقد أنهت تعليمها به.تعود هذه الشخصية بذاكرتها – عبر هذا الاستذكار- إلى أحلام الصبا،وتستعرض أحلامها الوردية، ثم تعرّج بنا على الواقع المرّ لتؤكد لنا أن أحلامها تلك لم تتحقق.

«ابن العم: كان زمان كان ياما كان.. كنا نحلم في الموالد واحنا عيال..نحلم بالمراكب تاخدنا لشط الأمان..وأنا راكب

حصان.. وأنت عروسة المولد أخطفك فوق الحصان واحرسك... كنت باحلم.. وآه لما الحلم يدبحوا السحاب... والقرايب واللي منّك»[1].

وهنالك استذكار آخر نستدل من خلاله على المدة التي مرت على وفاة "عم الفتاة"، الذي لم تحدد سنة وفاته تحديدًا دقيقًا، ومن ثمة المدة ككل التي مضت على قضاء نحبه، وسنحاول تحديد المدة التي مرت على وفاة هذه الشخصية على الأقل،- لأن تحديد السنة بالضبط غير ممكن - وذلك حسب ما ورد من معلومات ضمن حديث "الأب" إلى ابنته، أي بالاعتماد على القرائن والمؤشرات الماثلة أمامنا.

«الأب: أول ما مات بكت كل العيلة عليه.. تاني تاني سنة شالوا صورته من على الحيطان.. فضلت صورته في بيته معلقة.. في بيته هنا بس.. معلقة..»[2]. فمن خلال حديث "الأب" نستشف أن مدة وفاة أخيه أي العم هي سنتان أو بالكثير أربع سنوات، إذا ما اعتبرنا تكرار كلمة (تاني) سنتان اثنتان تضافان إلى السنتين الأخريين اللتين أشير إليهما بكلمة (تاني) الأولى، ويعد هذا الاستذكار من النوع القصير المدى. أما إذا أجزمنا بأن العم أو كبير العائلة هو الرئيس والزعيم العربي "جمال عبد الناصر" فإننا نستدل مباشرة على سنة وفاته من التاريخ الحديث وهي سنة 1970 .

كما نصادف في هذه المسرحية استذكارًا طويل المدى،ولكنه أطول مما نتصور،ذلك أنه لاينتمي إلى ذكريات الشخصية المتحدثة ("مصباح الزمان") وإنما هي ذاكرة شعب بأكمله. ويعود هذا الاستذكار إلى أربعة آلاف سنة، إذ نتعرف من خلال حديث "مصباح

1- إشاعة: السيد حافظ. ص.20.

2- م.ن.ص.38.

الزمان" على شخصية تاريخية فذة ولكن طمس تاريخها عمدا، إلاّ أن القدر شاء أن تتضح معالم هذه الشخصية بشكل أكثر وضوحا، وتبيّن دورها في الرقي الفكري والحضاري، وكل ذلك عبر اكتشاف أثري.

« مصباح الزمان: جدك أحمس عارفاه... لما مات شالوا تاريخه من على المعابد ومسحوا سيرته.. وفجأة بعد أربع تلاف سنة لقوا بردية في مقبرة تلميذ فرعوني مكتوب فيها دوره اللي أداه..»[1].

إلى جانب الاستذكار يوظف "السيد حافظ" في هذه المسرحية الاستشراف، ويتعلق الأمر في الإستشراف الأول بجيل المستقبل وما سيقوم به مستقبلاً من أجل الوطن، إذ يقول: «مصباح الزمان:...لما كل يوم بتركبي الأوتوبيس مش بتشوفي الولاد رايحين المدارس دول اللي حيرسموا الشوارع من تاني بأسماء الشهداء والشرفاء ويعملوا في كل حي جنينة وحيزرعوا على كل نجيلة علم عليه صورة بكره»[2]. أما الاستشراف الثاني فيأتي في خضم الحلم الذي حلم به "ابن العم" (خطيب "الفتاة") ويتضمن نظرة شاملة عن المستقبل، يقول الكاتب على لسان "ابن العم": «شفت عمك في المنام.. شفته راكب حصان.. وماسك في إيده راية خضرا وسيف.. وقاللي فز قوم... شرخ جامد جوا جدران البيوت قلت له.. أعمل إيه والطوفان جاي لامحالة! ؟.. قاللي خد بنت عمك على حصان وعاود الأرض قبل فوات الأوان.. وإوعك تهرب خارج البلاد ! الطوفان جاي لامحالة .. هنا وهناك..»[3]. هذا كل ما وظفه "السيد حافظ" في ثنايا هذه المسرحية من استذكارات واستشرافات، ولكن الواضح هنا هو أن

1- م.ن.ص.50.

2- م.ن.ص.ص.52/51.

3- م.ن.ص.ص.60/59.

النظرة إلى الزمن تختلف من شخصية إلى أخرى، فعلى سبيل المثال نجد أن الزمن بالنسبة لشخصية "الرجل المهم" – ومن خلاله كل شخصية تعتنق نفس مبادئه – يتساوى فيه الماضي والحاضر والمستقبل طالما أن هذه الفئة هي المسيطرة على كل شيء «...إحنا امبارح والنهارده وبكره»[1]. أما الزمن بالنسبة للدكتور "مصباح الزمان" فهو المستقبل، ولكن بشرط أن يبنى هذا المستقبل على أنقاض الماضي غير المزيف، وذلك بإعادة بنائه من جديد وهذا لا يتأتى إلاّ بإعادة كتابة التاريخ.نفس النظرة نجدها لدى "الفتاة" فهي لاتختلف في رأيها عن مثلها الأعلى الدكتور "مصباح الزمان". أما بالنسبة "للأب" (والد "الفتاة") فنظرته إلى الزمن تختلف عن الآخرين، ذلك أن الزمن قد تجاوزه، ويشبه في الكثير من الأحيان التاريخ الذي يريد الدكتور "مصباح الزمان" إعادة كتابته على يد جيل الحاضر، ونكتشف ذلك من خلال الحوار الذي يجمع بين "الفتاة" ووالدها.

«الأب: أنا كبرت يا بنتي..

الفتاة: يعني بقيت أكبر من الزمان..

الأب: الزمان ما لهوش كبير يابنتي..

الفتاة: إنت أقوى من الزمان..

الأب: دا كلامنا هو الربابة.. كان يقول: إن أبو زيد أقوى من الزمان..

الفتاة: ده كلامك لي وده اللي عايشة بيه..

الأب: أنا ضعفت يابنتي وما عدتش حمل كلام.. كنت فاكر لما أكبر ح يسألوني الكبار والصغار.. لقيت إنه في الزمان ده كل واحد وله صوت وله مسافة وله طريق لوحده.. يعيش لوحده.. ويمر

1- م.ن.ص.13.

لوحده فيه.. ده زمن غريب.. وانا خايف عليكي»[1]. يبقى أن نقول: إن الكاتب جسّد اختلاف وجهات النظر إلى الزمن، عبر شخصيات مسرحيته، ولاشك أن ما طالعنا به من رؤى، إنما انطلق فيها من الواقع المعيش دون مغالاة أو زيف.

4/ بناء الشخصيات في مسرحية إشاعة:

أما فيما يخص الشخصيات فهي شخصيات كالنماذج التي تحدثنا عنها في مسرح "السيد حافظ" عمومًا، فـ"الفتاة" نموذج للبطل الثوري الرافض للوضع المزري الذي تعيشه، تدافع عن أفكارها وعن مثلها الأعلى الدكتور "مصباح الزمان"، حتى أثناء استسلامها أمام ما قاله "عصر الزمان الفهمان" والصحفي "أبو الكلام" اللذان شرّحا طبيعة العلاقات في مجتمعها؛ والتي لا تخضع تحت أي ظرف من الظروف لتلك المبادئ والأفكار والرؤى التي يتشدق بها –حسب رأيهما – الدكتور "مصباح الزمان"، فإنها (أي "الفتاة") كانت تحت ضغط اكتشافها لواقعها ومحاولتها إيجاد تفسيرات لما كانت تلاحظه، ولكنها لم تكن تجد له إجابة للأسف الشديد. ولكن رغم ذلك لم تتخل عن أفكارها ومبادئها التي كانت مقتنعة بها تمام الإقتناع، حتى أثناء مجادلتها للدكتور "مصباح الزمان" كانت تحتفظ في ذاتها، بقناعتها الخاصة. أما شخصية الدكتور "مصباح الزمان" فهي شخصية تكتسب دورها كشخصية مجازية من خلال اسمها، وتلعب هذه الشخصية دور المصباح الذي يحاول أن ينير هذا العصر المظلم نتيجة تلك المتناقضات والمتضادات التي تميزه، فعن طريق الكلمة والعلم يحاول أن يرسم حدود النضال، ومن أين يجب أن ينطلق التغيير؛ فقد ارتأى

1- إشاعة: السيد حافظ.ص.ص.37/36.

أن يشمل التغيير في البداية التاريخ بإعادة كتابته للحصول على أجيال سوية وهذا تعبير من هذه الشخصية عن رفضها للكثير من الأمـور وعلى رأسها نمطية كتابة التاريخ، «مصباح الزمـان:.. لازم نعمـل مجموعة جديدة من الشباب تعيد كتابة التاريخ من تاني.. ثورة 1919 مثلاً مين اللي ظلم واللـي اتظلـم مـن القيـادة الحقيقيـة والقيـادة الرسمية»[1]، ولكن هذا الرفض لا يتعدى حدود الكلمة.

أما شخصية "ابن العم"، و"الأخ"، فهما شخصـيتان سـلبيتان، وكلاهما يتسم بشخصية مهزوزة اتباعية وسلبية، لأنها لا تحـاول أن تدافع عن كيانها أو عن جزء منـه ("الفتـاة") أو محاولـة دحـض الاتهامات والإشاعات المنسوبة إلى شرف العائلة بالحجج والبراهين، فكل ما يقال بالنسبة لكليهما يصدق بلا جدال ولا نقـاش، حتـى وإن كانا على دراية كاملة ومعرفة كلية بأخلاق شخصية "الفتاة"، وما يحز في نفس هاته الأخيرة هو أن كليهما متعلم ومثقف،ولكن لا العلـم ولا الثقافة استطاعا أن يعطيا صبغة أرفع في التعامل مع الأحداث لهاتين الشخصيتين. وما يزيد في إثبات سلبيتهما، هو أن "الأخ" يحزن لأنـه لم يلاحظ شيئًا ذا أهمية يثبت به الإشاعة التي أطلقها النـاس « الأخ: ما شفتش اللي شافوه وما عرفتش اللي عرفوه وراح أرجع إيـد ورا وإيد قدام.. لا عارف ولا فاهم حاجة»[2]. أما "ابن العم" فيتراجع عن تصديق الإشاعة نسبيًا لا لشيء إلا لأنه رأى حلمًا، أي إن ركيزتـه في نفي الإشاعة ركيزة واهمة «ابن العم:...قصدي الحلم..صـدقيني أنا حلمت.. يلابينا نهرب للطهارة...»[3].

1- م.ن.ص.16.

2- م.ن.ص.53.

3- م.ن.ص.63.

أما شخصية "الأب" فتبدو باهتة الملامح وهي أيضًا شخصية سلبية فلا هي صدقت الإشاعة ولا هي لم تصدقها فتدافع عن "الفتاة". ودور هذه الشخصية كان منحصرًا، وقد كان الانحصار مقصودًا من قبل الكاتب، ولكن بالمقابل كان لها دور بارز في توضيح نظرة الكاتب إلى الزمن في الوقت الراهن.

وإذا عدنا إلى الشخصيات الشريرة في هذه المسرحية نجدها تكتسب هي الأخرى دورها من خلال أسمائها باعتبارها شخصيات مجازية فالأستاذ "عصر الزمان الفهمان"، انطلاقًا من اسمه ندرك أنه ذلك الأستاذ الذي عمد إلى أساليب منافية تمامًا لما تعلّمه، وكأنه بذلك فهم طبيعة العصر فتماشى معه إلى أبعد الحدود وكان مثالاً حيًا للواقع؛ هذه الشخصية الشريرة شرها لا يتعدى كونها تتصدى "للفتاة" باعتبارها نموذج لمن سيحمل المشعل الذي تسلمته عن طريق العلم من الدكتور "مصباح الزمان"، إذ كانت مثالاً للطالبة والمواطنة المثالية التي يمكنها أن تكمل الرسالة التي بدأها أستاذها، بل إنها الأمل الأول في التغيير، لذا فقد كانت تشكل إلى جانب أستاذها "مصباح الزمان" ثنائية متكاملة، وهذه الثنائية عبارة عن كابوس يقض مضجع الأستاذ "عصر الزمان الفهمان" وأمثاله.

أما الصحفي "أبو الكلام"، فاسمه يدل دلالة قاطعة على أنه مثال للشخص الذي لا يمتلك أي شخصية مستقلة، فهو يعتمد على شعار (أنا مع الأقوى) وهذا ما يتضح من خلال دوره في المسرحية، إذ لا يلبث أن يبدل قناعًا بآخر يتماشى مع مركز القوة وكانت له نفس المحاولات مع "الفتاة"، وذلك بغية تحطيم حلم الدكتور "مصباح الزمان". أما "الطالب الفاسد"، فهو اسم على مسمى؛ ويدل اسمه أيضًا على خطته الدنيئة التي يسعى من خلالها جاهدًا إلى إغراء "الفتاة"

بكل ما هو مادي لكي يبعدها عن نضالها الجوهري وقضيتها الحقيقية التي تتمثل في حماية الوطن. وهذه الشخصيات الشريرة كما لاحظنا عبر سير أحداث المسرحية غير مؤذية بالشكل الكبير كغيرهــا مــن الشخصيات الشريرة في مسرح "السيد حافظ".وحتى شخصية "الرجل المهم" تقتصر على تلفيق إشاعة للدكتور "مصباح الزمان" عن طريق جهاز التلفيق والتزوير، وهو ذاته الذي لفق الإشــاعة "للفتــاة" التــي تسقط ضحية في نهاية المسرحية، وإن كانت تلك النهاية تستنتج فقــط من طرف المتلقي ولا يضعنا الكاتب معها في مواجهة مباشرة وترك لنا حرية التخيل لما حدث.

وأشير إلى أن هناك تناغم بين هذه الشخصــيات يكمــن فــي الصراع من أجل البقاء، والبقاء يكــون بــدفاع هــذه الشخصــيات باختلاف توجهاتها عن وجودها. أما مستوى الحدث الــدرامي فهــو يتصاعد بشكل مكثف ويصل إلى ذروته عند كل حدث جديد يطرأ في سير حياة "الفتاة"، وبناء هذه المسرحية كان محكمًا مكننا إلى حد كبير من استيعاب أفكار وآراء الكاتب الواردة ضمنه.

ومن جهة أخرى نجد أن الكاتب يوظف العديد من التقنيــات، من بينها اللافتات أو اللوحات وذلك للتعليق على بعــض المواقــف، بالإضافة إلى الأغاني، وأول لوحة تصادفنا هي «.. تنزل لوحة على النافذة.. ممنوع الخروج ليلا والعودة قبل الخامسة... ثم تنزل أغنيــة تعبر عن الموقف»[1]، وقد جاءت هذه اللوحة وكذا الأغنية مباشــرة بعد الحوار الذي جمع بين "الفتاة" و"أخيها" الذي فرض عليهــا عــدم التأخر في العودة إلى البيت حتى وإن كانت لديها محاضرات. كمــا وظف الكاتب أيضًا لافتتان أخريان الأولى منهما جاءت للتعليق على

1- م.ن.ص.ص.12/11.

الموقف الذي تعرضت له "الفتاة "مع"ابن عمها" وذلك حين طلب منها عدم التحدث مع صديقتها "بهية"، وتقول هذه اللافتة « ممنوع التحدث مع بهية»[1]. أما اللافتة الثانية فتتضمن نفس الموضوع، مع اختلاف بسيط وهو أن هذه اللافتة تكون متبوعة بأغنية تحمل عنوان (غـــاب القمر يا بن عمي)، ويقول الكاتب « تنزل لافتة ممنوع التحدث مـــع بهية "تنزل أغنية غاب القمر يا بن عمي"»[2]، ولكننا نجد بأن هـــذه اللافتة في غير موضعها لأنها تأتي مباشرة بعد الحوار الذي يجمـــع بين "الفتاة" والأستاذ "عصر الزمان الفهمان"، ولا توجـــد هنـــاك أي علاقة بين الحوار واللافتة وكذا الأغنية، لأنهما تتناسبان مع الموقف السابق الذي وردت بعده اللافتة الأولى. كما نجد أن الكاتب وظّـــف أغنية للتعبير عن موقف مهين تعرض له الدكتور "مصباح الزمـــان" من قبل "الرجل المهم" ومن معه،إذ يقول: «الرجل المهـــم: مالهـــا.. عيب عليك لما تبقى راجل كبير وناقص.. دي قد بنتك يـــا أخـــي.. عيب.. خدوه.

(يسحبون أستاذ الجامعة) «ظلام مع موسيقى وأغنية تعبر عن الموقف»»[3].

5/البناء اللغوي لمسرحية إشاعة:

أما لغة المسرحية فهي في معظمها لغة عامية (مصرية) اعتمد عليها الكاتب اعتمادًا كبيرًا لينقل أفكاره وآراءه، خاصة وأنه انطلـــق بأحداثها من مجتمعه ففضل أن يكون الحوار بسيطًا ومعمقًا في الوقت نفسه بهذه اللغة العامية، واستعمل في بعض الجمل اللهجة الصعيدية،

1- م.ن.ص.24.

2- م.ن.ص.28.

3- م.ن.ص.17.

باعتبار أنه اختار أسرة "الفتاة" من الصعايدة في مصر وهم مثال الأسرة المحافظة التي تعتبر الشرف والعرض تاج الرأس وضياعه يعني ضياع كل شيء ولا يستعاض عنه إلا بإراقة الدماء، وقد كان اختيار الكاتب موفقًا للغاية. أما التعبيرات التي لجأ إليها فنجدها تجسد الحدث الدرامي في كل مشهد درامي، ثم إن الكاتب انتقى اللغة التي تنقل في أمانة بالغة الفكرة. ولغة المسرحية اعتمدت كثيرًا على الحوار الواضح الذي أسهم في إيضاح تلك الأفكار، كما أن الكاتب عمد إلى توظيف اللغة العربية الفصحى في المواقف التي تقتضي استعمالها فيها كمحاضرة "مصباح الزمان"؛ وقد استعان أيضًا في هذا العمل باللافتات التي تعبر عن بعض المواقف، وكذا الأنغام أو الأغاني التي تدعم الموقف أو نهاية المشهد الدرامي.كما وظف "السيد حافظ" في هذه المسرحية بعض الأمثال التي تزيد من قوة المعاني وتسهم أكثر في توضيحها، كالمثل الشعبي الذي أورده الكاتب على لسان "الأب" الذي كان في موقف نصح لابنته التي ترد على حديثه بمثل آخر. ولا بأس أن نسوق هذا الحوار لنقف بشيء من التفصيل عند هذين المثلين « الأب: أنا مش عايزك تحضري للراجل ده محاضرات.. ولا يكلمك في التليفون.

الفتاة: ليه يا بابا؟

الأب: يابنتي الباب اللي يجي لك منه الريح سده واستريح.

الفتاة: هو بيقول..الريح لو جالك عالي.. إعلاله ما تطاطيش.

الأب: هو مين؟

الفتاة: مصباح الزمان»[1]. فنلاحظ أن "الأب" وظف المثل التالي (الباب اللي يجي لك منه الريح سده واستريح)، أما "الفتاة" فقد

1- م.ن.ص.35.

وظفت المثل التالي (الريح لو جالك عالي.. اعلاله مـا تطـاطيش)، وهما مثلان متضادان؛ فبينما "الأب" يدعو إلى الاستكانة والهـروب من المواجهة وتحمل المسئولية، يدعو الدكتور "مصـباح الزمـان" – على لسان "الفتاة"– إلى المواجهة والصدام مع الواقع،ومجابهـة كـل القوى المضادة وذلك من موقع قوة لا من موقع ضـعف. ونجـد أن الكاتب مقتنع أيما اقتناع بالمثل الذي ورد على لسان "الفتاة"؛ إذ نجـد أن شخصية "جابر حسن عبـد الواحـد الصـعيدي" فـي المسلسـل التليفزيوني (عصفور تحت المطر) حينما يواجه شخصية "أبو الوفـا" بحقيقتها يوظف الكاتب على لسانها ذات المثل بالإضافة إلـى أمثـال أخرى ليبين شخصية المواطن المصري الحقيقي. يقول الكاتب علـى لسان هذه الشخصية: «إنت المصري الفهلـوي اللـي الإيـد اللّـي مايقدرش عليها يبوسها، واللّي يجوّز امي أقولو ياعمي، واللي الريح لوجالو عالي يطاطي، إنما المصري الحقيقي الجدع ابن البلد هو اللي الإيد اللي مايقدرش عليها يقطعها، واللّي يجوّز امو يقولو يـا جـوز امي، واللّي لما يجيلو الريح عالي يعلالو ما يطاطيش »[1].

أما نهاية المسرحية فتكون بمشهد (ميلو درامي) فـرغم انتصـار إرادة الشر إلا أن الخير باق وهو المتمثل في "مصباح الزمـان" الـذي سيبقى في كل زمان، فبقاء الشر يوازيه بقاء الخير وتلك هي سنة الحياة.

1- مقطع مقتطف من المسلسل التليفزيوني عصفور تحت المطر: قصة وسيناريو وحوار السيد حافظ.عرض على الفضائية المصرية في صيف 2002.

2/ نموذج من مسرح الطفل

تحليل مسرحية الأميرة حب الرمان وخيزران

1/الحدث الدرامي في مسرحية الأميرة حب الرمان وخيزران:

تروي أحداث مسرحية (الأميرة حب الرمان وخيزران) قصة أميرة اسمها "حب الرمان" جمعت بين الجمال الأخاذ والحسن الفتان، والرقة والحنان واللباقة وحلاوة اللسان والأخلاق الفاضلة، مما جعل سيرتها العطرة في كل مكان؛ فهي أميرة بحسبها ونسبها،أميرة بأخلاقها،وحسن سلوكها.تزف "حب الرمان" ابنة السلطان "عرفان" عروسا للأمير"عمران" أحلى وأغنى وأحسن أمراء عصره، ويرافقها في رحلتها هذه إلى قصر الأمير "عمران" وصيفتها الشريرة "خيزران"، ويقود تلك الرحلة القائد الشجاع "مهران"، ومعه عدد من الجنود والخدم والعبيد ليسهروا على راحة الأميرة. وأثناء هذه الرحلة التي تستغرق مسيرة ثلاثة أيام، تدبر "خيزران" مكائد للتخلص من الأميرة "حب الرمان" لتحل محلها؛ إذ قامت في البداية بوضع ثعبان في خيمتها لكي يلدغها فتتخلص منها، ولكن الأميرة نجت بفعل القلادة التي أهداها إياها والدها وبها خرزة سحرية باسمها، كانت إذا أحست بالخطر فما عليها إلا أن تنادي والدها فيحضر ليحميها بروحه من كل الشرور، فبعد أن نادته قتل الثعبان ونجت هي من الموت

الأكيد. ثم لجأت "خيزران" بعد ذلك إلى مكيدة ثانية، إذ وضعت السم في الطعام لكل من القائد "مهران" - الذي تكرهه لأنه كـان يعـرف جيدًا سوء نواياها - والأميرة "حب الرمان" للتخلص من الاثنين دفعة واحدة، ولكن ما إن ذاق "مهران" الطعام وأحس بطعمه الغريب حتى بادر على الفور إلى منع الأميرة من تناوله، ومرض القائد ووهنـت قواه، وعرفت الأميرة بأن الطعام مسموم بعد أن استدعت والدها عن طريق القلادة.

ثم لجأت "خيزران" في حيلتها الأخيرة إلى سقي الجنود والخدم جميعا بماء سحري، فأصبح الكل بفعله يسير حسب أهوائها ورهـن إشارتها، وأول ما أقنعتهم به هو أنها هي الأميرة، والأميرة الحقيقيـة هي "خيزران" الوصيفة. وانطلت الحيلة علـى الجميـع وأصـبحت الأميرة صاحبة السمو والرفعة خادمة ذليلـة، وأضـحت الوصـيفة أميرة. ولما وصلت القافلة إلى قصـر الأميـر "عمـران"، أمـرت "خيزران" بوضع الأميرة "حب الرمان" مع الحيوانات بـدعوى أنهـا ذات أخلاق سيئة، ولا تستحق أن تبقى إلى جانبها كوصـيفة. ومـع مرور الأيام استقبح الجميع سلوك "خيزران" الشاذ - على اعتبـار - أنها أميرة، لأنها كانت تعامل كل من في القصر معاملة سيئة وجـد قاسية. أما الأمير "عمران" فقد كان لا يطيـق الجلـوس معهـا ولا الحديث إليها نظرًا لطباعها السيئة، واستغرب الجميع مـن الأميـرة (المزعومة) صفاتها تلك، لأن ما تناهى إلى أسماعهم عـن الأميـرة "حب الرمان" بعيد كل البعد عما يرونه، ولم يجدوا لذلك تفسيرًا، وقد كان الأمير "عمران" بسبب ما يعانيه من مضايقات "خيزران" يخلـو إلى نفسه في الحديقة، ويفاجأ في كل مرة بفتاة جميلة الملامح وحلوة التقاطيع وظريفة ولبقة الحديث، تتصرف تصرف الأميرات، تغنـي دائمًا رفقة البجع والبط وكل الحيوانات الموجودة هنالك ولكنها تختفي

فجأة. وفي كل مرة كان يحاول الحديث إليها لكن ذلك لا يتسنى لـه، لأنها ما تلبث أن تغير ثيابها الجميلة والأنيقة بأخرى رثـة وقديمـة، فتظهر بمظهر تلك الوصـيفة "خيـزران" التـي جلبتهـا الأميـرة (المزعومة) معها.

وفي يوم من الأيام يمر بالحديقة عابر سبيل كانت قـد التقتـه الأميرة "حب الرمان" أثناء رحلتها وأحسـنت إليـه وكـان متـذكرا لصنيعها، وحينما أخبرها بأنه راحل باتجاه بلاد السـلطان "عرفـان" حملته أمانة تتمثل في أغنية طلبت منه أن يرددها كثيرًا أمام قصـر السلطان "عرفان" وتقول الأغنية: «يادي الزمان اللّـي خلـى حـب الرمان خادمة خيزران»[1]. ووعدها بأنه سيفعل، وفعل، فتم لها مـا أرادت، وبلغت الرسالة إلى والدها وفهم مغزاها، فتحرك رفقة وزيره وجنوده وأعوانه إلى قصر الأميـر "عمـران" وانكشـفت ألاعيـب "خيزران" بمجرد وصول ذلك الوفد، وأدرك الجميع الحقيقة وعـادت الأمور إلى نصابها الحقيقي، وحكم على"خيزران" بالعيش وحدها في كهف بعيدًا عن الناس ليسلم الجميع من شرها وأذاها، طالما أنهـا لا تحب الغير وتسعى فقط لإيذائهم.

أما فيما يخص الحدث الدرامي فقد جاء متسلسـلاً، بنـاء علـى تفاصيل أحداث جزئية؛ فالتصاعد كان بشكل منطقي تبعا للتطورات وتأزم الأمور في بعض المواقف، ثم يأتي الانفراج أو الحل ليـنقص مـن حـدة التوتر،خاصة وأن هنالك شخصية شريرة هي "خيـزران" التـي كانـت ملامحها تعكس صفاتها، ويتوقع المتفرج الصغير منها الإقـدام علـى أي فعل تؤذي من خلاله الأميرة. كما أن الكاتب في هذا العمل المسرحي لـم يلتزم وحدة الحدث، بل كانت هناك أحداث في جهـات أخـرى (كمتابعـة

1- الأميرة حب الرمان وخيزران: السيد حافظ. ص.54.

الأمير "عمران" لظهور الأميرة في الحديقة للغناء مع الحيوانات، ومحاولتـــه في كل مرة الحديث إليها، الأحداث داخل القصر وما تفعله "خيــزران"..) ويصادف كثيرا أن تكون هذه الأحداث في أزمنة واحدة وأمكنة مختلفة.

لقد لجأ "السيد حافظ" في هذه المسرحية، كما في غيرها مـــن مسرحياته التي توجه بها إلى عالم البراءة، بجملة من التوجيهات إلى السلوكيات التربوية القيمة التي ينشد من الأطفال أن يســلكوها فـــي حياتهم اليومية، وفي تصرفاتهم مع الآخرين، ومن بينها التسامح وهو قمة العطاء العاطفي الإنساني الذي يجعل الفرد يســمو إلـــى أعلـــى مرتبة وكأنه ملاك، ويأتي هذا على لسان السلطان "عرفـــان" وهـــو يوصي ابنته الأميرة "حب الرمان" قبل أن تغادر قصره.

«السلطان: أوصيك و أنت لا تحتاجين الوصاية.

الأميرة: قل لي يا والدي.

السلطان: لو أساء إليك أحد سامحيه.

الأميرة: التسامح خير»[1].

ويتجلى من خلال هذا المقطع، التنـــاغم النفســـي – إن صـــح التعبير – بين ما يوصي به الوالد ابنته، وما تظهره الابنة من طاعـــة وتفهم كبيرين لما تحدث عنه والدها، وبذلك تبدو قيمة طاعة الوالدين جلية للأطفال باعتبار أنها مـــن الأخـــلاق الحميـــدة. ومـــن خـــلال استعراض الكاتب عبر حوار من الحوارات لصفات الأميرة، نستشعر رسالة موجهة إلى الأطفال تتضمن جملة مـــن الفضـــائل، كـــالأدب وحسن الخلق، وتهذيب اللسان، إلى جانب إبـــراز قيمـــة المطالعـــة والقراءة وما لهما من أهمية في التكوين الفكري والثقافي.

1- م.ن.ص.11.

كما تتضح من خلال هذه المسرحية قيمة الوفاء من خلال شخصية القائد "مهران" بحرصه على سلامة الأميرة، وكذا بتنبيهه السلطان إلى الوصيفة "خيزران" عندما لاحظ أنها شريرة ومشعوذة. كما تتضح أيضًا من شخصية الأميرة "حب الرمان" التي لم تتخل عن قائد رحلتها "مهران" عندما مرض رغم إلحاح "خيزران" على التخلي عنه، لأنه أصبح يشكل عبئًا ولا بأس أن نسوق مادار بينها وبين "حب الرمان" في هذا الإطار:

«خيزران: مهران هلكان لا محالة.

الأميرة: بتقولي ايه يا خيزران.

خيزران: يا إما نشيله معانا وحيتعبنا في الطريق يا إما نسيبه يموت في الطريق.

الأميرة: مهران دا صديق.

خيزران: دا كلام.

الأميرة: الصديق وقت الضيق ومهران في ضيق»[1]. كما يتضح الوفاء من قبل الوصيفات في قصر السلطان "عرفان"، والخدم والجنود والوزراء والرعية كلها، نظرًا لسيادة العدل والأمان، ونفس الشيء بالنسبة للأمير "عمران"، فلأن المساواة والعدل سائدان في بلاده، يترجم ذلك عبر تصرفات الرعية الذين فرحوا جدًا بزواجه يقول "السيد حافظ" في هذا الإطار:

«الوزير: لو طلعت يا مولاي لحد الشط حتشوف بعينيك إزاي الصيادين زوقوا المراكب بالزينات ولو رحت السوق حتشوف إزاي التجار زينوا قدام كل دكان.

1- الأميرة حب الرمان وخيزران: السيد حافظ.ص.28.

الأمير: يا سلام يا زعفران إزاي لما تكون عادل والشعب يحبك»[1].

وقد بيّن الكاتب للأطفال من خلال شخصية الأميرة "حب الرمان"، كيف أن الإنسان إذا كان ذا خصال حميدة وتعامل بكل حب وطيبة وحنو مع الآخرين جنى الحب والمودة، وكان كلما وقع في أزمة إلا وكان الجميع واقفون إلى جانبه، لأنه إنسان طيب وخير بطبعه وسمته الحب. ونسوق هنا ما جاء في هذا الحوار الذي جمع بين الأميرة "حب الرمان" وخيزران" حينما بادرت هذه الأخيرة بضرب العبيد، ويتبين من خلال حديث الأميرة نظرتها الخاصة إلى الحب وأنه يمثل أساس الحياة «خيزران: عبيد كسلانة.

الأميرة: الناس فرحانة.

خيزران: دول ما ينفعش معاهم إلا الكرباج.

الأميرة: كرباج دا كلام أوانه فات..والحب هو الأساس اللي بين الناس»[2]. وبين الكاتب أيضاً من جانب آخر خاصة ذلك الذي يجمع بين الحاكم والرعية والذي نشأ بسبب العدل لا غير. ويتضح ذلك من خلال هذا الحوار المختصر بين الأمير "عمران" ووزيره «الوزير: الناس فرحانة.

الأمير: لما السلطان يحب الناس

الوزير: الناس تحبه»[3]. كما يبرز الكاتب قيمة التسامح والطيبة والحنان بشكل واضح في هذا الحوار:

«خيزران: أنا ما بحبش الوصيفات اللي زيك.

نور: ليه يا مولاتي؟

1- م.ن.ص.16.

2- م.ن.ص.24.

3- م.ن.ص.32.

خيزران: أصلك طيبة قوي.

نور: الطيبة مش عيب.

خيزران: وحنينة قوي.

نور: الحنية مش عيب.

خيزران: ومتسامحة قوي.

نور: التسامح من صفات البشر»[1].

ويلجأ الكاتب بغية تعميق هذا المفهوم إلى توظيف الحيوانات التي كانت الأنيس والرفيق الحنون للأميرة في أزمتها، والتي لم تكن لتحس بتلك الظروف العصيبة لأنها كانت محظوظة، إذ أرسل إليها القدر أصدقاء جدد وقفوا إلى جانبها في محنتها، ومن ثمة فإن من يعمل خيرًا يجني – حتمًا – خيرًا، ومن يعمل العكس يجني شوكًا نظير ما زرع. ولا شك أن نهاية "خيزران" كافية لتوضيح ذلك. وعبر الحيوانات تمرر الأميرة بعض النصائح أو على الأصح تنقل إليهم بعض السلوكيات الراقية كما في هذا الحوار:

الأميرة:.. يا بطتي.. يا وزتي يا فرختي.. يا ديكي يا عنزتي يا بجعتي..

«الأميرة: أكلتم.

الحيوانات: آه.

الأميرة: شربتم.

الحيوانات: آه.

الأميرة: حمدتم الله.

الحيوانات: آه.

1– م.ن.ص.40.

الأميرة: دلوقتي أغسل وشـــي واغيّـــر ملابســـي ونـــرقص ونغني...»[1]. وبالمقابل أبرز الكاتب بشاعة الغدر والخيانة من خلال شخصية "خيزران" التي خانت الأمانة، وغدرت بالأميرة وبالســـلطان الذي استأمنها على ابنته. وقد استبشع الكاتب عبر شخصيتها قســـاوة القلب، وسوء المعاملة، وفساد النية والأخلاق، وبيّن من خلال نهايتها أن الشر عمره قصير ومن ثمة فإنه إلى زوال. وقد لجأ "السيد حافظ" بغية تصعيد الحدث الدرامي في المسرحية إلى بعض الحيـــل التـــي تعتمد في مضمونها على السحر. ونفس الشيء بالنسبة إلى الإنفـــراج أو الحل في بعض الحالات. وهذا الأمر جيد، لأنه يجعل مخيلة الطفل تتسع أكثر لتسبح في عالم كل شيء فيه ممكن الحـــدوث، وإذا كـــان البعض لا يحبذ اللجوء إلى مثل هذه الأمور بحجة أنـــه لا يحـــب أن نبتعد بالطفل عن الواقع لندخله في عالم الخرافات والأساطير، فـــإنني أرى عكس ذلك، إذ مثل هذه الأمور التي تسمو وترتفع بالخيال (لدى الطفل) هي من أهم ما يستهوي الطفل، إذ تسمح له بالاستمتاع عـــن طريق الخيال، وهذا لا يحول دون إدراكه في الوقت نفسه لواقعه، بل إن ذلك يساعده أكثر في استيعاب تلك السلوكيات التربوية والفكرية.. ومن هنا تحقق للطفل المتعة والاستفادة معًا.

ونشير بأن الكاتب لا يمكنه بأي حال من الأحوال أن يهمل أو بالأحرى أن يتناسى الـــوطن وقيمتـــه، إذ لا تخلـــو مســـرحية مـــن مسرحياته من هذه الرسالة الهامة التي تحتل مكانة عظيمة في ذاتـــه. وإذا لم يفرد لها جانبًا لا بأس به فإنه لا ينسى ذكرها والوقوف عندها ولو بكلمات مقتضبة. ففي هذه المسرحية (الأميـــرة حـــب الرمـــان وخيزران) وردت هذه القضية في معرض تذكر الســـلطان "عرفـــان"

1- م.ن.ص.ص.73/72.

وابنته "حب الرمان" لأغنية حميمية دافئة، لها وقع وذكرى في نفسيهما، واستغل الكاتب هذه الفرصة ليمرر رسالته تلك، وإن كانت مقتضبة إلا أنها موحية وتوفي بالغرض المطلوب، وكأننا به في هذا الموقف يود أن يقول بأن الوطن (بتاريخه وأناسه أو أفراده) أغنية جميلة نتغنى بها دائمًا وأبدًا و ترتبط بأسمى العواطف والأحاسيس.

«السلطان: فاكرة الأغنية يا أميرة

الأميرة: فاكرة يا والدي حد ينسى تاريخه.. حد ينسى ناسه.. الوطن والناس»[1].

2/ المكان في مسرحية الأميرة حب الرمان وخيزران:

تتوزع الأحداث في المسرحية على أمكنة غير محددة بشكل واضح من ناحية انتمائها إلى حيز جغرافي معين، ولكنها أمكنة نترك للطفل حرية وضعها في أي بلد شاء، وربما اختار أن يموقعها في خياله. وتتمثل هذه الأمكنة في قصر السلطان "عرفان" (وبلاده) وقصر الأمير "عمران" (وبلاده عمومًا) والطريق التي سلكتها القافلة وهي في سيرها إلى بلاد "الأمير عمران"، وكذا بستان ومزرعة قصر هذا الأخير. وأرجح أن يكون الكاتب قصد من خلال هذا الاختيار المكاني الوهمي، ترك الحرية للطفل للتخيل، أو لتطبيق إحداها على أمكنة جميلة أو العكس، يكون قد شاهدها من قبل أو حلم بها، أو أمل أن يراها، ومن هنا فإن الكاتب يسمح عبر هذا الاختيار للأطفال بالانطلاق والتحرر من أسر المكان المحدد أو المقيد بحدود واقعية، إلى مكان ترسمه أخيلتهم كل حسب رغبته، وهذا له جانب إيجابي من الناحية السيكولوجية وله أثر جميل في نفسية الطفل. وإذا

1- الأميرة حب الرمان وخيزران: السيد حافظ. ص.13.

حاولنا تحديد المكان في مسرحية (الأميرة حب الرمـــان وخيـــزران) بدقة، فلنا أن نقول بأن الكاتب قد وزع أماكن المسرحية بين أمـــاكن إقامة وأماكن انتقال نحددها حسب الجدول الآتي ونبدأ بالفصل الأول:

أماكن الإقامة		أماكن الانتقال	
أماكن الإقامة الاختيارية	أماكن الإقامة الجبرية	أماكن انتقال عامة	أماكن انتقال خاصة
قصر السلطان عرفان. قصر الأمير عمران. الخيمة.	/	طريـــق فـــي الصحراء.	ســاحة قصـــر السلطان عرفان. ســاحة قصـــر الأمير عمران.

أما بالنسبة للفصل الثاني فتظهر الأماكن التالية والتي تســتغل كفضاء للكثير من الأحداث ونحددها في الجدول الآتي:

أماكن الإقامة		أماكن الانتقال	
أماكن الإقامة الإختيارية	أماكن الإقامة الجبرية	أماكن انتقال عامة	أماكن انتقال خاصة
قصـــر الســـلطان عرفان. قصر الأمير عمران.	مزرعـــــة الأميــــر عمران.	طريق فـــي الصحراء.	ساحة قصر الســـلطان عرفان. ساحة قصـــر الأميـــر عمران. بستان الأمير عمران.

ومن خلال الجدول الآتي نحدد توزيع أماكن الإقامة الاختيارية وظهورها في كلا الفصلين:

أماكن الإقامة الاختيارية	ظهورها في الفصل الأول	ظهورها في الفصل الثاني
قصر السلطان عرفان	+ + +	+
قصر الأمير عمران	+ +	+ +
الخيمة	+ + + (دون التصريح بذلك)	-
الهودج الذي يحمل الأميرة "حب الرمان"، والهودج الذي يحمل "خيزران".	+ + +	-

ننتقل الآن لنحدد أماكن الإقامة الجبرية وتتمثل في مزرعة وبستان "الأمير عمران" اللذان يعتبران مكاني انتقال خاص بالنسبة "للأمير عمران"، ومكاني إقامة جبرية بالنسبة "للأميرة حب الرمان"؛ نظرًا لأن"خيزران" أجبرتها على الإقامة فيهما وبصفة خاصة في المزرعة،لإبعادها عن الأنظار وعزلها عن الناس لكي لا يكتشفوا الحقيقة، وقد كانت تحرص في كثير من الأحيان على أن لا تخرج "حب الرمان" من المزرعة إلى البستان، لأن "الأمير عمران" كثيرًا مايتردد عليه وذلك خوفًا من اكتشافه للسر.

أماكن الإقامة الجبرية	ظهورها في الفصل الأول	ظهورها في الفصل الثاني
مزرعة الأمير عمران	-	+
بستان الأمير عمران	-	+ +

وسنحدد فيمايلي أماكن الانتقال الخاصة والعامة وظهورها في كلا الفصلين ضمن الجدولين التاليين، وسنبدأ بأماكن الانتقال العامة،ثم الخاصة مع العلم أننا اعتبرنا الهودج مكان إقامة اختياري نظرًا لأنه يلعب دورًا بدائليًا – إن صح التعبير – للمكان الذي تقيم

فيه الأميرة والوصيفة معا وهو القصر، وهو من جهة أخرى يمثـل مكان انتقال خاص لأنه يتحرك بوضعه على الجمل وينتقـل عبـره صاحبه إلى أماكن يحددها هو سلفا:

أماكن الانتقال العامة	ظهورها في الفصل الأول	ظهورها في الفصل الثاني
طريق في الصحراء	+ + +	−

أماكن الانتقال الخاصة	ظهورها في الفصل الأول	ظهورها في الفصل الثاني
ساحة قصر السلطان عرفان	+ + + (دون الإشارة إليـه فعليًا في المرة الثالثة أي أنه مستشف)	+
الهودج الذي يحمل الأميرة حب الرمان	+ + +	−
ساحة قصر الأمير عمران	+	+
البستان	−	+ +
المزرعة	−	+

3/الزمان في مسرحية الأميرة حب الرمان وخيزران:

أما بالنسبة للزمان، فيسير بوتيرة عادية، الحاضر فالمسـتقبل، وذكر الماضي محدود إن لم نقل معدوم، وهذا ما تقتضيه الأحـداث، إذ تحتاج إلى سير عادي للزمن اليوم ثم الغد، ثم اليوم ثـم الغـد، أي تتابع منطقي للفعل أو لحركة الزمن. وإذا حاولنا تحديد الزمن بصفة دقيقة في هذه المسرحية حسب سير أحداثها، فإن رحلة الأميرة "حب الرمان" إلى بلاد الأمير "عمران" تستغرق ثلاثة أيام، حدثت ضـمنها

أحداث كثيرة ومتعددة وهذا ما نستشفه من خلال حديث السلطان "عرفان"إذ يقول: «السلطان: يا مهران اعتذر لي للأمير عمران وقوله السلطان عرفان كبر وصار تعبان والسفر تلت ايام كتير»[1]، ونفس الشيء يصرح به الأمير "عمران"إذ يقول:

«الأمير: هيّه في الطريق قدامها تلاتة ايام»[2]،، فالأزمنة واضحة مما لا يترك مجالاً لاختلاط الأمور على الطفل أثناء متابعته لسير أحداث المسرحية؛ فالحاضر يبدو جليًا وواضحًا من خلال الجمل التي تأتي على لسان الشخصيات من مثل هذا الحوار الذي دار بين الأميرة "حب الرمان" ووالدها السلطان "عرفان" أثناء حلول موعد الرحلة: «الأميرة: على كل حال.. آن الأوان

السلطان: شدُّوا الرحال

الأميرة: الوداع يا والدي الوداع»[3]. ويمر الزمن في هذه المسرحية بشكل عادي كما عهده الأطفال ودون تأويلات بعيدة عن فهمهم وإدراكهم للأمور؛ فالرحلة كما أسلفنا تستغرق مدة محددة لذلك نجد الكاتب يجسدها فعليًا في العمل المقدم إلى جمهور الصغار،إذ الأيام الثلاثة تمر بانتظام ويتحدد ذلك حسب حديث القائد "مهران"، فبعد انقضاء اليوم الأول يفصح عن ذلك قائلا: «مهران: نستريّح هنا الليلة دي وبكره الصباح رباح»[4]، أما فيما يخص بداية اليوم الثاني فقد استعان المؤلف بصياح الديك إيذانًا بحلوله ويضيف "مهران" مؤكدًا ذلك بقوله: «مهران: الفجر طلع يوم جديد»[5]، ويزداد الكاتب في تأكيده على بدء اليوم الثاني من

1- حب الرمان وخيزران: السيد حافظ. ص.13.

2- م.ن.ص.16.

3- حب الرمان وخيزران: السيد حافظ. ص.14.

4- م.ن.ص.18.

5- م.ن.ص.22.

الرحلة حينما تقول نفس الشخصية: «مهران: يلاّ بينا اليوم التـاني علـى بركة الله نسير»[1]، وعند حلول الليلة الثانية يوضح الكاتب ذلك للأطفـال عن طريق هذا الحوار الذي دار بين الأميرة "حب الرمان" والقائد "مهران" ونسوق منه هذا المقطع «مهران: وقت الليل حان.. والليلة الثانية هانت.

الأميرة: نستريّح.

مهران: والصباح رباح»[2]، أما بداية اليوم الثالث فيتعرف عليهـا الأطفال من حديث "خيزران"، ذلك أن القائد "مهران"مرض لأنـه تنـاول الأكل المسموم الذي أعدته "خيزران" للتخلص منه، ومن الأميـرة "حـب الرمان"،ولكنها لم تفلح في تنفيذ خطتها بالكامل، إلاّ أنهـا تخلصـت ولـو جزئيا من القائد "مهران" الذي كان يشكل عائقًا كبيرًا أمامهـا لتنفيـذ مـا تسعى إليه. وتعلن هذه الشخصية عن بدء اليوم الثالث من الرحلة بقولها:

«خيزران: الفجر لاح والصباح رباح.. اتحركوا في الحركة بركة»[3].

أما إذا عدنا إلى ذكر الماضي في هذه المسرحية – فكما أسلفنا – فإنه يكاد ينعدم اللّهم إلا بعض الإشارات الموجزة التي وردت فـي شكل استذكار، ونحددها في استذكارين اثنين، الأول غير محدد بمـدة معينة وغرض الكاتب منه يتمثل في رغبته في إبراز بعـض القـيم الجمالية والروحية للأطفال كحب الوطن...، ويقول فيه: «السـلطان: فاكرة الأغنية يا أميرة

الأميرة: فاكرة يا والدي حد ينسى تاريخه.. حد ينسى ناسـه.. الوطن والناس...»[4]، أما الاستذكار الثاني فهو محدد المـدة، وهـو

1- م.ن.ص.24.

2- م.ن.ص.ن.

3- م.ن.ص.30.

4- م.ن.ص.13.

ليس بالاستذكار الذي يحمل معلومات كثيرة من ماضي الشخصيات، ولكنه يزودنا بمعلومة واحدة فقط وتتعلق بالمدة التي مرت على الأميرة "حب الرمان" وهي تعيش في ظل مأساة حقيقية، وهي المدة ذاتها التي قضتها "خيزران" كأميرة وزوجة للأمير "عمران"، ويقول الكاتب على لسانها:

«خيزران: أنا لسه عروسة وبقالي معاك شهرين لما يبقوا سنتين نسافر نزوره...»[1]. ومن هنا فإن الطفل لايصطدم في هذه المسرحية بأزمنة كثيرة بإمكانها أن تخلط عليه الأمور، ونرجح أن الكاتب قد ركز على الزمنين الحاضر والمستقبل لهذا الغرض، بحيث إنه إذا عاد الطفل بفكره إلى الماضي، فإنما ليعكس فقط أحداث المسرحية في مخيلته، باعتبار أن ظروفها، وتفاصيل قصتها بعيدة عن الحقيقة إذا ما قام بعملية مقارنة، إذ يمكنه ببساطة أن يحكم بأن أحداث المسرحية هي قطعة مقتطفة من الماضي البعيد، تسمح له بمتابعة أحداث ليس لها في الحاضر سوى زمنها، وما ورد فيها من مضامين متنوعة تخدمه في تكوينه الفكري، ونضجه الاجتماعي والثقافي...

4/بناء الشخصيات في مسرحية حب الرمان وخيزران:

تنقسم الشخصيات في هذه المسرحية إلى قسمين؛ شخصيات خيّرة وأخرى شريرة، فأما الشخصيات الخيرة فتأتي على رأسها شخصية الأميرة "حب الرمان" وهي شخصية واضحة الملامح والصفات، بما أنها البطلة نجدها تحمل صفات مثالية وسلوكيات حضارية راقية في التعامل مع الآخرين، جعلها الكاتب تبدو في أحلى صورة وأجمل منظر لكي تكون نموذجًا رائعًا للاقتداء بها، ذلك لأن

1- م.ن.ص.ن.

الأطفال مولعون بالتقليد، وتقليد الأبطال بصفة خاصة، وإذا مـــا تــم تقليدهم فسيكون على كافــة المســتويات، إذ سيشــمل التصـــرفات والحركات والمعاملة بما يضمن وصول الرسالة المنشودة بنجاح تام، وتتضح سمات الأميرة "حب الرمان"من خلال حــديث الشخصــيات الأخرى ومن جملة ما قيل عنها تأكيــدًا علـــى صـــفاتها الرائعـــة:

«خيزران: شايف البلد كلها طالعة تودع الأميرة.. حتى طيور القصر فيها إيه الأميرة؟

مهران: الأميرة طيبة

المجموعة: الأميرة حنينة»[1]. ويقول الكاتب في موضع آخر:

«الأمير: يا زعفران.. الأميرة حب الرمان أجمل بنات هذا الزمان.

الوزير: سمعنا عنها كلام كتير.. أجمل البنات.. حافظـــة الأشـــعار.. وتقرا كل يوم كتاب من حكايات الزمان.

الأمير:أميرة بتقرا.. وتفهم وتتناقش.

الوزير: ومهذبة اللسان.

الأمير: ياه.. أنا فرحان..»[2].

وتأتي بالمقابل على رأس الشخصيات الشريرة "خيزران" التي نجد الكاتب لا يجعلها قبيحة الشكل بل يعطيها صورة تبدو من خلالها أقل جمالاً وأبسط شكلاً من الأميرة "حب الرمان" إذ يقول عنها:

«خيزران: (تظهر)، (وهي وصيفة جميلة ولكنها ليســت فـــي جمال ولا هندام الأميرة)..»[3]. لكنه مع هذا يبرز صـــفاتها الســـيئة

1- الأميرة حب الرمان وخيزران: السيد حافظ.ص.14.

2- م.ن.ص.15.

3- م.ن.ص.13.

وأخلاقها البشعة التي قادتها صوب التدبير للقتل وهو أفظع شيء، ولكن الكاتب بالرغم من إبرازه لهذا الجانب السلبي لهاته الشخصية إلا أنه لا يصدم الطفل بأمور تؤثر عليه سلبًا، بل كان يعمد إلى إيجاد قوة موازية لقوة الشر الموجودة لدى "خيزران" بحيث تبطل كل أعمالها الشيطانية.

هاتان الشخصيتان "حب الرمان" و"خيزران" هما القطبان المتضادان في هذا العمل، وهما معمقتان بشكل مكثف، فيما عداهما لا تبرز الشخصيات الأخرى معمقة بشكل كبير ولكن ملامحها تتضح جزئيًا لتكمل صفات الشخصيتين المحوريتين، فالسلطان "عرفان" بطيبته،والأمير "عمران" بحبه،والقائد "مهران"بوفائه وشجاعته،وعابر السبيل بحكمته وتعاونه، والوزير "زعفران" بتفانيه، والوصيفة "نور" بذكائها،والحيوانات بحنانها،كل هذه الشخصيات تصب في صفات وملامح الشخصية المحورية (الأميرة "حب الرمان") التي تمثل قوى الخير. أما شخصية "سحتوت" الانتهازي، و"عنبر" المتقلبة فتصب بصفاتها القبيحة والسيئة لتعميق ملامح الشخصية المحورية الثانية ("خيزران") التي تمثل قوى الشر. ونلاحظ مما سبق أن هناك عدم تكافؤ حتى في الشخصيات المساعدة على توضيح الملامح أكثر لكل شخصية، والمساعدة في أداء كل واحدة لدورها، مما يرجح الكفة – طبعًا – لصالح الشخصية المحورية الرئيسية الأميرة "حب الرمان"، وانتصار قوى الخير على قوى الشر.

5/البناء اللغوي لمسرحية حب الرمان وخيزران:

استعمل الكاتب اللهجة المصرية ووجد فيها ضالته، وقد كان حديثه مركزًا ومختصرًا وبسيطًا، بعيدًا كل البعد عن التعقيد، يستطيع الطفل أن يتابع كل كلمة فيه دون أن يتشتت ذهنه بين الأحداث، وبين

الكلمات، ووظف أسلوبًا سلسًا جميلاً، يعتمد أحيانًا على رنة شــعرية كانتهاء بعض الكلمات بنفس القافية «السلطان: يا مهران اعتذر لــي للأمير عمران وقوله السلطان عرفان كبر وصار تعبان والسفر تلــت ايام كتير»[1]

ونلمس نفس السمة في هذا الحوار:

«الشجرة: مرحبًا بالأميرة حب الرمان.

الأميرة: أهلاً بشجرة التين.

الشجرة: أهلاً يا أحلى الحلوين.

العصفورة: أهلاً بالأميرة اللطيفة.

الأميرة: أهلاً بالعصفورة الخفيفة الظريفة»[2].

كما استعان الكاتب في هذه المسرحية ببعض الأمثال التي تزيد من قوة المعاني،كقوله على لسان الأميرة

«الأميرة:.. واعمل المعــروف وانســاه»[3]، وقولهــا أيضًــا «الصديق وقت الضيق...»[4]. ونسوق في هذا الإطار ماقاله "عــابر السبيل" «اللّي يعمل معروف يلقاه»[5]، وقوله أيضًــا لمــا اســتهانت "خيزران" بخبرته الطبية، لمعالجة القائد "مهران".

«خيزران: إنت كمان حاتعمل فيها طبيب.

عابر سبيل: يوضع سره في أضعف خلقه»[6].

1- م.ن.ص.ن.
2- م.ن.ص.18.
3- م.ن.ص.28.
4- م.ن.ص.ن.
5- م.ن.ص.28.
6- م.ن.ص.29.

ونشير إلى أن الكاتب استعان بجملة من الأمور التي تجلب انتباه الطفل وتدخل البهجة والفرحة إلى قلبه، ومن بينها الأغاني؛ ففي الفصل الأول وظف ثماني أغاني، بل إن هذا الفصل بدأه الكاتب بأغنية حدد معناها فقط دون أن يؤلف كلماتها إذ يقول:«كلمات الأغنية تقول ما معناه ستتزوج الأميرة حب الرمان من الأمير عمران، تغرد العصافير في السماء تبارك هذا الزواج، سينتقل الفرح والغناء إلى بلاد الأمير عمران والأميرة حب الرمان»[1]. وتأتي الأغاني الموظفة في هذا العمل للتعليق عل المواقف ومسايرة لها، فالأغنية الثانية جاءت كتعبير عن فرح أهل بلاد السلطان "عرفان" بزواج الأميرة "حب الرمان"، ويحدد الكاتب هنا أيضا معناها فقط، إذ يقول: « الناس في فرح ولهو يعزفون... ويغنون (الكلمات تقول بما معناه)

(1) : مبروك عليك يا أميرة البلاد يا حب الرمان.

(2):ستغادرين الديار إلى قصر الأمير عمران.

(3):عاش الأمير عمران والأميرة حب الرمان»[2] وتأتي الأغنية الثالثة لتعبر عن الوطن وحب الوطن ومن خلالها تشارك الأميرة في الغناء لتودع كل شيء في بلادها.ويقول الكاتب فيها – دائمًا بتحديد الموضوع فقط –: «تخرج الوصيفات والعبيد ثم تخرج الأميرة تغني معهم كلمات معناها (سلام يا أهل بلدي سلام يا كل الطير... يا كل الشجر، يا كل البيوت يا كل البشر)»[3]. أما الأغنية الخامسة فيحدد الكاتب معناها وكلماتها، وضمنها تغني الأميرة "حب الرمان" مع والدها السلطان "عرفان" ويقول فيها:

1- م.ن.ص.7.

2- م.ن.ص.11.

3- م.ن.ص.ن.

«السلطان: (يأخذها جانبًا) يغني لها (أنا بنتي حب الرمان)

الأميرة: وانا ابويا السلطان عرفان (يغنيان)»[1]. ونشير إلى أن جل الأغاني في الفصل الأول تحمل في طياتها الفرح وإن لم يخل بعضها من الشجن، باعتبار أن الموقف صعب نظرًا لأنه يتعلق بالوداع وترك الأهل والخلان. ولكننا نصادف في نهاية هذا الفصل أغنيتين حزينتين للأميرة "حب الرمان" بعد أن ضاعت هيبتها ومكانتها بسبب مكائد "خيزران"، ففي الأغنية الأولى يكتفي الكاتب بقوله:

«(... أغنية حزينة للأميرة حب الرمان)»[2]. أما الأغنية الثانية فيحدد على الأقل معناها ويقول فيها:

«(تبكي وهي تغني أغنية بما معناه هذا حال الدنيا الشر أحيانًا يفوز وأحيانًا الخير يخبو وينهار)»[3].

أما فيما يخص الفصل الثاني فقد وظف الكاتب العديد من الأغاني بل إنه افتتح هذا الفصل بأغنية لم يحدد مغزاها ولا فحواها إذ يقول: «بعد موسيقى وتابلوه غنائي..»[4]. كما عمد الكاتب إلى توظيف نفس الأغنية التي وردت في الفصل الأول أكثر من مرة وفي أكثر من موضع. وأول توظيف لها يكون في شكل حزين ومأساوي يقول الكاتب: «(تتذكر الأميرة أغنية أنا بنتي حب الرمان وأبويا السلطان عرفان... تكون أغنية قصيرة جدًا... الطيور فرحة بالأميرة والأميرة تبكي)»[5]. ونفس الأغنية يرددها عابر السبيل وقد لقنتها إياه الأميرة "حب الرمان" ليرددها أمام قصر والدها كرسالة لإنقاذها مما

1- م.ن.ص.13.

2- م.ن.ص.36.

3- م.ن.ص.38.

4- م.ن.ص.39.

5- م.ن.ص.43.

هي فيه. وقد وردت في الصفحات التالية: (54، 55، 68، 70). كما وظف الكاتب عددًا آخر من الأغاني منها ما هو تعليق على بعض المواقف، ومنها ما هو تنفيس من الأميرة على ذاتها كهاته الأغنية التي تشترك في غنائها أيضًا الحيوانات ويقول الكاتب عن مضمونها: «(تغني الطيور والحيوانات) تظهر الأميرة.. تغني وترقص معهم في أغنية معناها يا مسافر لبعيد قول لأبويا السلطان عرفان بنتك في سجن زعفران.. والحيوانات ترد أهلاً بالأميرة الجميلة اللي قلبها أطيب القلوب»[1]. كما يختم الكاتب المسرحية بأغنية يؤديها الأمير "عمران" والأميرة "حب الرمان". وتعتبر هذه الأغنية الختامية أغنية وداع يقول الكاتب عنها:

«الأميرة والأمير عمران: يغنون أغنية الوداع.. الخير مهما كان دائمًا ينتصر على الأشرار»[2]، ونشير في الآخر إلى أن مجموع الأغاني التي استعان بها الكاتب في الفصل الثاني هي اثنتا عشرة أغنية.

ومن جهة أخرى نجد أن "السيد حافظ" عمد إلى كسر الجدار الرابع لإشراك الأطفال في المسرحية مما يشيع جوًا من البهجة والفرح في وسطهم، وذلك عن طريق طرح الأسئلة عليهم باعتبار أنهم على علم بالأحداث الغائبة عن ذهن بعض شخصيات المسرحية. وأول مشاركة للأطفال كانت حول قتل الحية التي كانت "خيزران" قد وضعتها للتخلص من الأميرة، وهاته الأخيرة كانت قد لجأت إلى القلادة السحرية وهي التي خلّصتها من تلك الحية، بينما ادعت "خيزران" أنها من قتلتها يقول الكاتب: « الأميرة: وإزاي قتلتي الحية؟

خيزران: كده.. كده..كده.. (تمثل أنها ضربتها بقدمها ويدها).

1- الأميرة حب الرمان وخيزران: السيد حافظ. ص.ص.45/43.

2- م.ن.ص.76.

الأميرة: (للأطفال في الصالة) خيزران هي اللي قتلت الحية وأنقذتني؟ (بالطبع يجيب الأطفال بالنفي.. وخيزران تغتاظ)»[1] وكذلك بادرت الأميرة بسؤال الأطفال عن الأكل المسموم، هل تأكل منه هي والقائد "مهران" أم لا؟ يقول الكاتب في هذا الموقف: «الأميرة: (للأطفال في الصالة) ناكل.. ناكل»[2]. كما طرحت الأميرة سؤالاً للأطفال حول من تكون الأميرة هي أم "خيزران" «الأميرة: ولاد (لجمهور الصالة) يا ولاد أنا الأميرة والاّ هيّة؟

خيزران: (للجمهور في الصالة) أنا الأميرة.

الأميرة: أنا واللاهيّة؟

خيزران: أنا واللاهيّة؟»[3]. أما في الفصل الثاني فقد تم كسر الحاجز الرابع مراراً والبداية كانت عندما أحس السلطان بالقلق على ابنته "حب الرمان"، ولكن وزيره كان يؤكد له في كل مرة أنها مجرد وساوس لا أكثر ولا أقل، إذ بادر السلطان بإشراك الأطفال في قلقه عن طريق طرح التساؤلات عليهم. «الوزير: الحقيقة.. إن بنتك بخير وسلام.

السلطان: بخير وسلام.. هو فين الخير والسلام.

الوزير: اسمعني بس يا مولاي (السلطان ينظر للصالة)

السلطان: (للأطفال في الصالة) الأميرة حب الرمان تعبانة ولا موش تعبانة؟

الوزير: لا يا مولاي مش تعبانة بس إنت اللي قلقان شوية...

1- م.ن.ص.23.

2- م.ن.ص.25.

3- م.ن.ص.35.

السلطان: اسمعني يا وزير..لازم أروح لها.

الوزير: لا ما تروحش.

السلطان: إزاي؟ (ينظر للأطفال في الصالة) أروح لهـا؟»[1].
ونفس الأسلوب ينتهجه الوزير حينما يسمع السلطان عـابر السـبيل يردد أغنية خاصة بما آلت إليه حالة "حب الرمان"، بينما ينفـي هـو وجود أحد يغني. وكذلك الأمر بالنسبة للسلطان عندما يصر الـوزير على رأيه، يقول الكاتب:

«عابر سبيل: (يغني من بعيد) يادي الزمان اللي خلَّى حـب الرمـان خدامة خيزران..

السلطان: سامع الأغنية دي؟

الوزير: مش سامع حاجة مفيش حد بيغني (يسأل الأطفال في الصالة).

السلطان: اسمع كويس.

عابر سبيل: (الصوت يقترب) يادي الزمان اللي خلَّى حـب الرمـان خدامة خيزران.

السلطان: أهه بيقول حب الرمان.

الوزير: دا بياع رمان.

السلطان: اسمع امّال.. (للأطفال في الصالة) قولوا للـوزير يسـكت ويسمع أسكت.. أسكت.. إسمع.. أسكت واسمع»[2].

وآخر مقطع يتم فيه تكسير الجدار الرابع، نصـادفه حينمـا يـتم استدعاء عابر السبيل للاستفسار عن مغزى الأغنية التي يؤديهـا. وفـي تلك الأثناء يخاطب الوزير الأطفال مستهزئًا بعابر السـبيل. «الـوزير:

1- م.ن.ص.ص.68/67.

2- م.ن.ص.68.

جميل جدًا عابر سبيل حتغني أغنية يادي الزمان اللي خلى حب الرمان خدامة خيزران (للصالة) راجل مجنون خيزران دي خدامة حب الرمان. الراجل ده قلب الأغنية (ينظر للرجل) إنت منين جاي منين؟»[1].

وخلاصة القول إن هذه المسرحية مغامرة من مغامرات الكاتب الجريئة للإبحار في عالم الطفل عبر المسرح، هي تجربة تلج العالم العذري لمسرح الطفل، وتقتحم خياله الواسع وتدعوه في رحلة للمتعة، للاستفادة ولتربية الذوق وتنمية القدرة على التخيل والتقمص، هي رحلة يلقي من خلالها الكاتب بظلال أفكاره إلى رواد البراءة والنقاء، ليصنعوا أملاً، ليحققوا حلمًا ظل دفينًا في ذات الكاتب، ينتظر منهم أن يكشفوا عنه بفعل التغيير، لأنهم السبيل إلى الخلاص ولا سبيل إلى الخلاص إلا على أيديهم.

1- م.ن.ص.70.

الخاتمة

أهم ما يمكن أن يقال في ختام هذا البحث عن مسرح "السيد حافظ" إنه مسرح يستحق كل التقدير، ذلك أنه مسرح حاول صاحبه أن يعطيه سماته ومميزاته الخاصة التي تميزه عن غيره. ولم تكن هذه الرغبة في التميّز وليدة الانفراد بعالم مسرحي خاص من قبل الكاتب بقدر ما هي رغبة جامحة في تحقيق التغيير عن طريق الكلمة التي يؤكد بأنها كلمة متميزة،إنها الكلمة الفعل الخلاص؛فمسرح "السيد حافظ" كما لاحظنا مسرح ثوري يشهر سلاح الكلمة الفعل، ضد كل أدوات القمع والتسلط التي تقتل إرادة الإنسان أو حريته أو بالأحرى تصادرها مع سبق الإصرار والترصد.إنه يعزف بكلماته الرقيقة على وتر التمرد المتمثل في التغيير،لأنه متيقن أن الإنسان قادر على التغيير إذا لم يركن إلى الإستكانة النابعة من الصمت والخوف.إن الكاتب – باختصار – يرغب في أن يخرج الإنسان من سلبيته ويصارع الخوف والصمت،ويجب أن يتغلب على كل ذلك لتحقيق ذاته ومن ثمة التحرك نحو الخلاص وتغيير الواقع المرفوض فعلاً لا قولاً.

ومن القراءة والتحليل لأعمال الكاتب المسرحية توصلت في ختام هذا البحث المتواضع إلى جملة من النتائج أوجزها فيما يلي:

– إن مسرح "السيد حافظ" هو مسرح الإنسان (أيضًا) لأنه

يعالج قضايا مباشرة تهم السواد الأعظم من الناس، ويرتفع بها إلـى رؤى أكثر شمولية وإنسانية، ونسجل إنسيابية كبيرة في القضايا التي يطرحها الكاتب،كأن نجده مثلا يطرق قضايا تخص العالم العربي، ثم سرعان ما نكتشف بأنها قضايا تهم الإنسان أينما كان، ومن هنا فـإن الكتابة المسرحية لديه تحاول أن تؤسس الإنسان في كل مكان، وهي تبحر دومًا بحثًا عن لحظات الإشراق والضياء، وهي سمة من سمات المسرح التجريبي.وتجاربه هذه هي تجارب فنيـة قيّمـة تقـدم فـي إطارها العام قيمًا جمالية وحضارية وإنسانية... وخبرات ثقافية.

– إن "السيد حافظ" – حسب ما لاحظنا – اكتسب مـن الجـرأة الكثير، مما مكنه من مناقشة وتناول الكثير من القضايا الحساسـة فـي مسرحه، وتلك ميزة جيله الذي ركز جهوده – دونًا عـن غيـره مـن الأجيال التي سبقته – على قضايا عديدة،لم يجرؤ أحد على مناقشتها مـن بينها قضية الديمقراطية، والحرية السياسية والدفاع عن حقوق الإنسـان المهضومة، في ظل مجتمع يفتقد التقاليد الطبيعية للعلاقـة بـين الحـاكم والمحكوم على حد تعبير "مصطفى عبد الغني". وجرأة الكاتب لم تتوقف عند المضامين فحسب، بل تعدت إلى الشـكل بتحطـيم تلـك القـوانين المتوارثة وابتكار أشكال جديدة تتناسب ومضمون كل مسرحية.

– أما من الناحية الفنية فتجاوزات الكاتب واختراقاتـه عديـدة ولا حصر لها (باعتبار أنه في كل مرة يفاجئنا بالجديد)، فنجده فـي مسرحه يعمد إلى صدم المتلقي أو المتفرج بذلك التقديم المباشر – في الكثير من الأحيان– لأفكاره مما يحقق له هدفًا من الأهـداف التـي توخاها "بريشت" في مسرحه؛ وهي وضع المتلقي (أو المتفرج) فـي مواجهة صدامية مع ما يقدم له، ومحاججته، وحمله على مجابهة مـا يراه ومدارسته، وتلك نتيجة في غاية الأهمية.

– وتبين تقنية الكتابة لدى الكاتب أنه يمتلك قناعـــة شخصـــية بضرورة توظيف لغة شاملة الغرض، وما تنوع أنساقها إلا دليلاً على إدراكه لأهمية هذا الجانب لتوضيح أفكاره ومن ذلك أيضًا، التركيـــز على تفاصيل الأحداث ومن ثم محاولة نقل الواقع في صورة مصغرة متحركة من خلال الشخصيات وأدوارها.وقد لاحظنـــا أن الأعمـــال المسرحية "للسيد حافظ" جلها من الناحية الفنية، يعتمد فيها على دقـــة متناهية في بلورة الأحداث وتمريرها عبر أسلوب نفاذ وشيّق أحيانًـــا وغامض أحيانًا أخرى.

– إن التجريب بالنسبة "للسيد حافظ" كان سيطرة تقنية وفنيـــة تامة على الشكل والمضمون، فهو يولي – كما أسلفنا– أهمية للشـــكل دون أن يهمل المضمون والعكس صحيح، وذلك انطلاقًا من مبدأ أن التجريب نقيض السطحية.ونجده إذا تناول بالبحث مســـألة أو قضـــية معينة يضع في حسبانه (الشكل و المضمون معا)؛ حيث يركز تركيزًا عميقًا على أبعاد هذه القضية فيحاول استكشاف جوانبهـــا المجهولـــة وأبعادها المتخفية. كما أن المسرح بالنسبة إليه صرح فنـــي فكـــري، ثقافي... يقوم على الحرية، لأن حرية المسرح تعني المزيد من البناء والتنوير وخلق عمليات التواصل الاجتماعي الخلّاق من أجل مستقبل أفضل، لذا نجد كتاباته متحررة وتصب في هذا الإتجاه ونحـــو هـــذا الهدف النبيل.

– إن "السيد حافظ" مؤلف و مخرج قضية (كما يصرح بنفسه)، وهو رجل مسرح يفهم كل ما يدور على الخشبة، وكل ما يحدث مـــن خفايا تحدثه بها نفسه، لا يحرم أو بالأحرى لا يبخل بها على كل قارئ أو متفرج أي على المستويين، (الكتابة و الإخراج)؛ فهو الكاتب بعـــين المخرج، لذا نجد بعض المخرجين يصفونه بالكاتب الاستفزازي، لأنـــه

يستفز فيهم قدراتهم الإخراجية، غير أن "السيد حافظ" من منظور آخـــر كاتب قبل أن يكون مخرجًا، لذا تجده حريصا على الكلمـــة؛ إذ يـــولي أهمية كبيرة للجانب اللغوي باعتبار أن اللغة مؤثر جمالي كبير وهـــام ومن هذا المنطق فإن كل تجربة من تجاربه لهـــا ســـمات خاصـــة أو مسحة خاصة، ومن خلال التجارب التي اطلعنا عليها، نجد بأن الكاتب زعزع إلى حد كبير البناء الصارم والتقليدي للغة، إذ وجد نفسه وجهًـــا لوجه معها، فما كان منه إلا أن قاومه بطريقته الخاصـــة بحيـــث إنـــه استهدف من خلال هذه المقاومة الضدية القوانين القديمة للهروب مـــن النموذجية والقولبة إلى رحاب بناء لغوي جديد يتناسب مع أفكاره التي يود طرحها وهذا البناء من خلقه وإبداعه.

– المسرح بالنسبة للسيد حافظ أيضًا، هو ذلك الفعل الذي يســـافر عبر الزمن بحثًا عن العشق والحرية ليعانق مرافئ اللحظة البكـــر التـــي يخلق منها الكثير، لذا فالزمن عنده لزمنـــة. لأن التجـــارب لا تعتـــرف بحدود الزمن إلا لشرح قضية من قضايا الإنسان. وكذلك الأمر بالنســـبة للمكان، إذ المكان في مسرحه أمكنة لا تعترف بالحدود وهو جزء مـــن النص والعرض المسرحي وبادر الكاتب إلى استغلاله بما يخدم تجاربه، إذ نجح إلى حد كبير في تغيير مسار تلك القوانين والقوالب الجاهزة التي تحد من الحركة والفعل... وغيرها بسبب قيد المكان أو الزمان، فهـــاذين العنصرين في مسرحه متحرران كما تحرره وكلماته.

– إنني أجد أن الكاتب قد طبق في تجاربه وإبداعاته المسرحية مقولة: بدءوا من هناك فابتدئ من هنا، إذ يحاول التميز عن الآخرين بتقديم تجارب راقية في مستوى حاجته كفنان وكمبدع وكإنسان، وفي مستوى من هم حوله ممن ينتظرون – ربما – مـــن يقـــودهم إلـــى الخلاص أو التخلص من السلبية، والانعتاق من اللامبالاة، والتحـــرر

من سجن الصمت والخوف، وإذا كان هذا الكاتب يقودهم إلـــى ذلـــك عبر الكلمات - على الأقل - فلهم أن يقودوا أنفسهم بأنفسهم إلى مـــا هو مرغوب فيه، للخروج من دائرة القدر المحتوم، طالما أن الســـبب لا يزال قائمًا (الصمت والخوف) ومن ثمة فإن الفعل التجريبي لـــدى هذا الكاتب هو فعل جمعي، أي أنه فعل يتجســـد بمجموعـــة تســـعى جاهدة إلى نقض المسلمات الجامدة والتقاليد الثابتة والأعراف البالية، والثورة ضد كل ما هو جامد لا حياة فيه.

- وأعيب على الكاتب إغراقه أحيانًا في الرمز مما يفقـــدنا متعـــة المتابعة الفكرية للنص المسرحي، بعد استنفاد كل القوى في محاولة فكهـــا، ولعل ذلك يبدو أحيانًا من أول شيء في العمل المسرحي وهـــو العنـــوان، فكثيرًا ما نجد العناوين التي انتقاها الكاتب لأعماله غريبة إلى حد كبير مما يستدعي التوقف عندها طويلا، وإذا كان هدف الكاتب هو لفـــت الانتبـــاه أكثر فأعتقد أنه يستطيع أن يحقق ذلك دون أن يمعـــن فـــي الغرابـــة، ولا يتوقف الأمر لديه عند بعض العناوين فقط بل يتعداه إلى بعض النصـــوص المسرحية التي تتطلب جهدًا كبيرًا للتمكن من فك تلك الرموز التـــي تشـــبه إلى حد ما معادلات صعبة قد يفلح القارئ في حلها و قد يخفق.

- ومهما يكن من أمر فإن مسرح هذا الكاتب حمـــل الكثيـــر مـــن التجريب، و التجديد على كل المستويات توصلنا إلى تحديد بعض النقـــاط وربما غابت عنا أخرى، يبقى أن نقول: " أن السيد حافظ" أضـــاف إلـــى رحلة التجريب في المسرح العربي الكثير، بل إنه أرسى قواعده وأسســـه، التي سار في ضوئها الكثير من المبدعين، وإن لم يعلنوا ذلك صراحةً.

ولكن السؤال المطروح والذي تبقى الإجابة عنه معلقة هو: لم لا يلقى مسرح "السيد حافظ" الاهتمام اللازم (والذي يستحقه)؟!

قد نتلقى الإجابة عن هذا السؤال يومًا ما.

فهرس المصادر والمراجع

أولاً: المصادر

مسرحيات لـ(السيد حافظ)

1- أبو زيد الهلالي: السيد حافظ. الهيئة المصرية العامة للكتاب.

2- الحاكم بأمر الله (أو حلاوة زمان): السيد حافظ. مركز الدلتا للطباعة، مصر 1993.

3- حبيبتي أنا مسافر والقطار أنت والرحلة الإنسان. أدب الجماهير. 1979.

4- حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث، والطبول الخرساء في الأودية الزرقاء: أوزوريس. سلسلة أدب الجماهير، الاسكندرية. ط: 1972/1.

5- حكاية الفلاح عبد المطيع: السيد حافظ. مطابع صوت الخليج.

6- حكاية مدينة الزعفران السيد حافظ. مركز الوطن العربي. 1982.

7- 6 رجال في معتقل 500 /ب شمال حيفا: السيد حافظ. مركز الوطن العربي. 1989.

8- سيزيف: السيد حافظ. سلسلة رؤيا للإبداع. ط: 1990/1.

9- الأشجار تنحني أحيانًا (9 مسرحيات تجريبية): السيد حافظ. مطبعة الفتح الهرم. مصر.

10- ظهور واختفاء أبو ذر الغفاري: السيد حافظ ومحمد يوسف. مطابع صوت الخليج.

11- عبدالله النديم: السيد حافظ. المجلس الأعلى للثقافة. الهيئة العامة لشؤون المطالع الأميرية 1997.

12- علي بابا عن ألف ليلة وليلة: السيد حافظ. دار أزال، بيروت. ط: 1990/1.

13- قراقوش والأراجوز: السيد حافظ. مسرحية غير مطبوعة.

14- كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى: السيد حافظ. سلسلة رؤيا للإبداع. ط: 1990/2.

15- الأميرة حب الرمان وخيزران: السيد حافظ. العربي للنشر والتوزيع، القاهرة. ط: 1996/1.

ثانياً: المراجع

1- بنية الشكل الروائي: حسن بحراوي. المركز الثقافي العربي. ط1990/1.

2- تجارب جديدة في الفن المسرحي: سمير سرحان. المركز العربي للثقافة والفنون، بيروت.

3- التجريب والمسرح (دراسات ومشاهدات في المسرح الإنجليزي المعاصر): صبري حافظ. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة. 1985.

4- التجريب المسرحي في إطار مهرجان فيينا الدولي للفنون: أحمد سخسوخ. مطابع هيئة الآثار المصرية.. 1989.

5- حول التجريب المسرحي (قراءة في الوعي الجماعي العربي): سيد أحمد الإمام الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة. 1996.

6- خطاب التجريب في المسرح العربي: عبدالرحمن بن زيدان. مطبعة سندي، مكناس (المغرب) 1997.

7- دراسات في مسرح السيد حافظ. ج. 1. مطبعة مدبولي، القاهرة 1988.

8- دراسات في مسرح السيد حافظ. ج. 2. مطبعة مدبولي، القاهرة 1988.

9- الدراما التجريبية في مصر 1960-1970 والتأثير الغربي عليها: حياة جاسم. دار الآداب بيروت 1978.

10- السيد حافظ بين المسرح التجريبي والمسرح الطليعي: محمد عزيز نظمي. مركز الوطن العربي للنشر والإعلام رؤيا، الإسكندرية.

11- السيد حافظ وإشكالية التأصيل في المسرح العربي: صليحة حسيني. سلسلة رؤيا للدراسات المسرحية، الإسكندرية.

12- الشخصيات التراثية في مسرح السيد حافظ وظيفتها الفنية والفكرية: سميرة أوبلهي. رؤيا للدراسات المسرحية، الإسكندرية.

13- الفلاح المصري في مسرح السيد حافظ نموذج حكاية الفلاح عبدالمطيع: خديجة فلاح. رؤيا للدراسات المسرحية، الإسكندرية.

14- القصة القصيرة عند السيد حافظ: فيصل صوفي ومجموعة من الكتاب. دار المطبوعات الجديدة، الإسكندرية.

15- القصص الشعبي في ألف ليلة وليلة في مسرح الطفل بالكويت نموذج مسرحية الشاطر حسن للسيد حافظ: فاطمة حاجي. مركز الدلتا للطباعة، مصر.

16- محاولات في التجريب المسرحي: مجدي فرج. المجلس الأعلى للثقافة الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية. 1998.

17- المسرح التجريبي الحديث عالميًا وعربيًا: فرحان بلبل. مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة.

18- المسرح المصري 60-1969 وزارة الثقافة المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية. دار الزعيم للطباعة الحديثة. 1999.

19- المسرح المصري 94-1995 وزارة الثقافة المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية مطابع الأهرام، القاهرة 1992.

20- المسرح المصري في السبعينيات: مصطفى عبدالغني. سلسلة المكتبة الثقافية ع. 468 الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة. 1987.

21- المشهد في المسرح الأمريكي والأوروبي حوارات مع مخرجي ومنظري المسرح المعاصر: ترجمة وتقديم أحمد سخسوخ. وزارة الثقافة. منشورات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي الخامس. 1996.

22- موت المؤلف المسرحي؟: أدريان بيج. مطابع هيئة الآثار المصـــرية 1993 القاهرة.

23- نكسة 67 والقضية الفلسطينية في مسرح السيد حافظ. نموذج 6 رجال في معتقل 500 /ب شمال حيفا: شنايف الحبيب. مركز الدلتا للطباعة، مصر.

ثالثًا: المعاجم

1- المعجم المسرحي (مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض) (عربي – إنجليزي – فرنسي): ماري إلياس وحنان قصـــاب حســن. مكتبة لبنان ناشرون.

2- Dictionnaire du Théâtre/ Patrice Pavis/ edition socials/ Paris 1980.

رابعًا: الدوريات والجرائد

1- مجلة الحوار المصرية 1980.

2- مجلة دراما المغربية. ع: 1996/1.

3- مجلة الدوحة. ديسمبر 1985.

4- جريدة الرأي الأردنية 1980/03/14.

5- مجلة الأسبوع المغربي. ع: 2. 10 مارس 1984.

6- جريدة السياسة المغريبية 1984/02/06.

7- جريدة السياسة 1980/01/1.

8- جريدة السياسة الملحق 1984/04/28.

9- مجلة العصر والثقافة 16-18 أفريل 1986.

10- مجلة فصول المصرية. المجلـد 13. ع: 4. شـتاء 1995. الهيئـة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

11- مجلة فصول المصرية. المجلد 14. ع: 1. ربيع 1995. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
12- مجلة فصول المصرية. المجلد 6. ع: أبريل/ مايو/ يونيو 1982. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
13- مجلة فنون اليمنية/ أغسطس 1986.
14- جريدة كل يوم. 1982/09/15.
15- مجلة المدى السورية. ع: 11 1995/10/01.
16- مجلة مرآة الأمة 1986.
17- مجلة المسرح المصرية. ع: 62 يناير 1994.
18- مجلة المسرح التجريبي. ع: 1. الأربعاء 1 سبتمبر 1993.
19- مجلة المسرح التجريبي. ع: 04. 4 سبتمبر 1993.
20- مجلة المسرح التجريبي. ع: 05. 5 سبتمبر 1993.
21- مجلة المسرح التجريبي. ع: 07. 7 سبتمبر 1993.
22- مجلة المسرح التجريبي. ع: 08. 8 سبتمبر 1993.
23- مجلة المسرح التجريبي. ع: 09. 9 سبتمبر 1993.
24- مجلة المسرح التجريبي. ع: 10. 10 سبتمبر 1993.
25- مجلة المسرح التجريبي. ع: 7. 1996/09/7.
26- مجلة المسرح التجريبي. ع: 11. 1996/09/11.
27- مجلة المواقف المغربية. ع: 270. 9 نوفمبر 1984.
28- مجلة النهضة الكويتية. 1982/05/22.

فهرس العناوين

الفصل الأول

الفصل الثاني

الفصل الثالث

سيرة ذاتية

الإسم: ليلى.

اللقب: بن عائشة.

من مواليد: 7 جوان 1973 بأولاد موسى/ تيمقاد ولاية باتنة. الجزائر.

تحصلت على الشهادة الإبتدائية عام 1986 من مدرسة الإخوة بن عائشة وكانت من الأوائل، ثم التحقت بإكمالية تيمقاد وكانت من النخبة الممتازة، وتكلل اجتهادها بالنجاح حيث تحصلت على شهادة التعليم الأساسي وكذا شهادة الأهلية التي لم يتعد آنذاك عدد الناجحين فيها العشرة. وانتقلت بعدها إلى ثانوية خديجة أم المؤمنين بباتنة عام 1988 لتكمل تعليمها الثانوي شعبة علوم الطبيعة والحياة، حيث توّجت في سنة 1991 بشهادة البكالوريا بتقدير قريب من الجيد، ولأنها كانت مولعة بالأدب فبدل أن تسجل نفسها بكلية الطب اختارت الالتحاق بمعهد الآداب واللغة العربية آنذاك وكانت الأولى على دفعتها ولمدة أربع سنوات، حيث تحصلت على شهادة الليسانس بامتياز. وقبل أن تنهي دراستها الجامعية في مرحلة الليسانس التحقت بالعمل الإعلامي بعد أن شاركت في مسابقة توظيف المذيعين وكانت من بين الناجحين وشغلت منصب منشطة مستوى أول بإذاعة الأوراس بباتنة بتاريخ 31 جانفي 1995 حيث قدمت مجموعة من البرامج التي تألقت من خلالها وأصبحت أشهر من نار على علم ومن بين البرامج الناجحة التى أبدعت فيها إعدادا وتقديمًا البرامج الاجتماعية كبرنامج "نادي الأسرة"، "بقلب

مفتوح"، و"جسور الرحمة"، والبرامج التربوية كبرنامج "ندوة الأسبوع" و"دائرة الحوار التربوي"، والبرامج الفنية والثقافية كبرنامج "همس النغم"، "الرزنامة الثقافية"، إضافةً إلى البرامج التي تهتم بالسياحة والآثار في منطقة الأوراس على وجه الخصوص، كما حرصت على تقديم الكثير من البرامج باللغة الأمازيغية باعتبارها بربرية الأصل والنشأة من بينها برنامج "الكاهنة"، "صالون العبداوية"، "ثاريفبث" وهي برامج خاصة بالمرأة إضافة إلى برامج أخرى تهتم بتراث المنطقة وعاداتها وتقاليدها كبرنامج "الولجا"، "لعوايذ نشورت"، "بسفرا"، "أمزروي"، كما عملت أيضا كصحفية مكلفة بقراءة نشرات الأخبار والمواجيز نظرًا لإلقائها الجيد، كما قدمت أيضا ولمدة سنوات الأخبار باللهجة المحلية لمنطقة الأوراس وهي الشاوية، وكانت لها ولزملائها مساحة على موجات القناة الجزائرية الثانية وقدمت عبرها الكثير من البرامج بالأمازيغية، وخلال فترة العمل الإعلامي تمكنت من التنويع في نشاطها بين العمل الصحفي والتنشيط الإذاعي، كما تقلّدت منصب مسؤولة مكلفة بالإنتاج الإذاعي وهذا نظرًا لكفاءتها، كما شاركت في الكثير من الملتقيات الإذاعية خاصة تلك التي تمّت بالتنسيق بين الإذاعة الوطنية الجزائرية ومنظمة اليونسكو، ونالت عددا من الشهادات التقديرية في التقنيات الصحفية والإلقاء الإذاعي والإنتاج الإعلامي، كما كان لها عدد محدود من البرامج التلفزيونية مع محطة قسنطينة.

وعلى الرغم من النجاح الباهر الذي حققته ليلى إلاّ أن ذلك لم يمنعها من مواصلة مشوار البحث والدراسة رغم تألقها الإعلامي ونجاحها في عملها؛ فشاركت في مسابقة الالتحاق بسلك الدراسات العليا بجامعة منتوري قسنطينة في عام 1997 وكانت من بين العشرة الناجحين، وقد تحصلت بعد انتهاء مدة الدراسة على شهادة الماجستير في الأدب الحديث بتقدير مشرّف جدًا اختصاص المسرح التجريبي.

وفي عام 2002 تحولت إلى إذاعة الهضاب الجهوية بسطيف حيث لا تزال تزاول نشاطها بتقديم الكثير من البرامج الإذاعية أهمها على وجه الخصوص برنامج "البيئة والحياة" الذي يهتم بالبيئة وعلاقتها بالإنسان، وكذا برنامج **Cine-Theatre** الذي يهتم بالمسرح والسينما. كما تشغل بالموازاة منصب أستاذة مساعدة بجامعة منتوري بقسنطينة – عاصمة الشرق الجزائري – بالضبط في كلية الآداب واللغات؛ حيث تحاضر وتطبق في قسم اللغة العربية وآدابها للسنة الرابعة ليسانس مقياسيّ النثر العربي المعاصر وتحليل الخطاب، كما أنها تستعد حاليا للتحضير لشهادة الدكتوراه في مجال المسرح دائمًا، تحت إشراف الدكتور صالح لمباركية، وقد تم تسجيلها على مستوى جامعة السانية بمدينة وهران – عاصمة الغرب الجزائري – قسم النقد المسرحي وفنون التمثيل.

احضنوا الشمس / المولود مفقود	محمد كمال محمد
أه يا وطن	محمد المسلمى
المسيح يظهر فى بابل	محمد المسلمى
ابن عروس / الفلاح الفصيح	محمد يس
محرقة سافونارولا	ميلاد حلمى
شهيق الحلم	هيثم يحيى الخواجة
وقعدوا على تلها	ناهد نائلة نجيب

دراسات ونقد

هاجس الكتابة	د . أحمد إبراهيم الفقيه
تحديات عصر جديد	د . أحمد إبراهيم الفقيه
مستحيل الكتابة	د . أحمد الدوسرى
ضد هدم التاريخ وموت الكتابة	أحمد عزت سليم
فى نور آخر (دراسات وايماءات فى الفن التشكيلى)	إدوار الخراط
المشهد القصصى	إدوار الخراط
القصة والحداثة	إدوار الخراط
الخطاب والقارئ	د . حامد أبو أحمد
أثر الإسلام في الأدب الإسبانى	ترجمة د . حامد أبو حمد . واخر
علامات العمل الدرامى	ترجمة د . خالد إبراهيم سالم
انثى النص (مقاربات فى الأدب النسوى)	سعد الدين خضر
إشكاليات المصطلح الغربى فى ثقافتنا المعاصرة	د . سمير حجازى
إنتاج الدلالة الأدبية	د . صلاح فضل
الحياة الصوفية وتقاليدها فى الموروث الشعبى العربى	د . عادل الألوسى
الجواهر والأحجار الكريمة فى التراث والحضارة العربية	د . عادل الألوسى
حدود الأدب المقارن	ترجمة د . عبد الحكيم حسان
البلد البعيد (دراسات فى أدب جوتى - شيلر)	د . عبدالغفار مكاوى
نقد وشعر وقص	د . عدنان الظاهر
الشخصية المصرية فى الأمثال الشعبية (لغة الشارع)	د . عزة عزت
رحلة الكلمات	د . على فهمى خشيم

الأكدية العربية	د . على فهمى خشيم
القبطية العربية	د . على فهمى خشيم
اللاتينية العربية (دراسة لغوية مقارنة..)	د . على فهمى خشيم
بحثا عن فرعون العربى	د . على فهمى خشيم
اغتيال المتنبى	فيصل الياسرى
محمد مندور شيخ النقاد	فؤاد قنديل
الإغارة على الحدود : دراسات فى أدب إدوار الخراط	د . ماهر شفيق فريد
قص. يقص : دراسات فى القصة القصيرة والرواية العربية	د . ماهر شفيق فريد
التحليل النفسى للأدب	د. محمد حسن غانم
قطعان الكلمات المضيئة	محمد عقيلة العمامى
الخلاص بالحرية (مقالات فى الأدب العربى)	ت : محمد عيد إبراهيم
الهندسة الصوتية الإيقاعية فى النص الشعرى	د . مراد مبروك
الجات والتبعية الثقافية	د . مصطفى عبد الغنى
الرواية فى زمن الغضب	ممدوح القديري
الرواية العربية : رسوم وقراءات	نبيل سليمان
حديقة المتعة (تجارب سينمائية عبر العالم)	نجاح سفر
فى الأدب العمانى	يوسف الشارونى
القصة .. تطورا وتمردا	يوسف الشارونى
الشعر السياسى الحديث فى العراق	د. يوسف عز الدين
المتخيل الثقافى ونظرية التحليل النفسى المعاصر	د . السيد إبراهيم
على شفا حفرة	د . سعيدة خاطر الفارسى
انتحار الأوتاد (دراسة فى اغتراب سعدية مفرح)	د . سعيدة خاطر الفارسى
خطاب الجسد فى شعر الحداثة	د . عبدالناصر هلال
تراجيديا الموت فى الشعر العربى المعاصر	د . عبدالناصر هلال
شعر الاختلاف (كتابة الأعماق فى نصوص علاء عبدالهادى)	مصطفى الكيلانى

بالإضافة إلى العديد من الكتب الأدبية ؛ رواية .. قصة .. شعر .. دراسات ونقد
وكتب متنوعة : سياسية ، قومية ، دينية ، معارف عامة ، تراث ، وأطفال
خدمات إعلامية وثقافية